Imago-Bücher / Nr. VIII

Alfred Winterstein

Der Ursprung der Tragödie

Ein psychoanalytischer Beitrag zur Geschichte des griechischen Theaters

Inhalt:

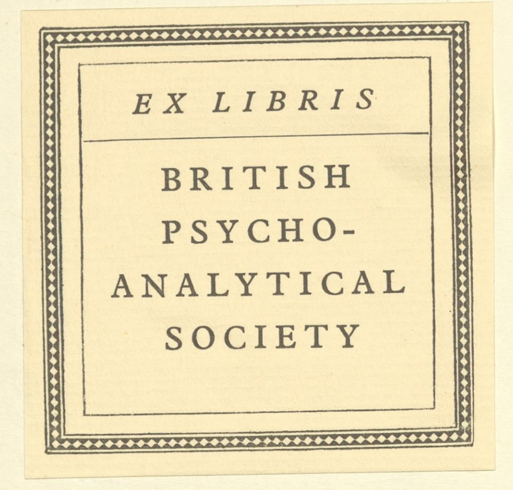
Internationaler Psychoanalytischer Verlag
Leipzig / Wien / Zürich

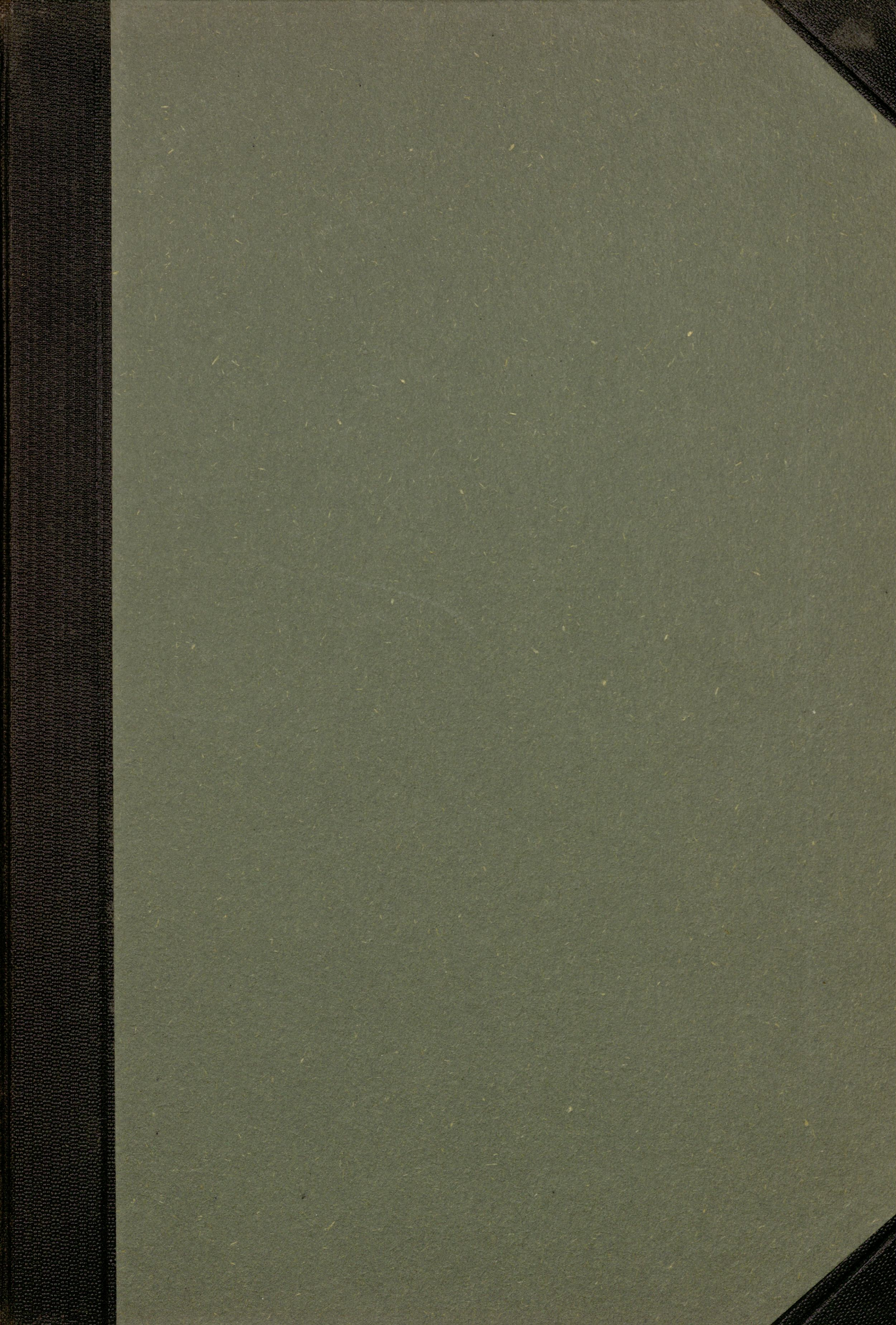
Alfred Winterstein

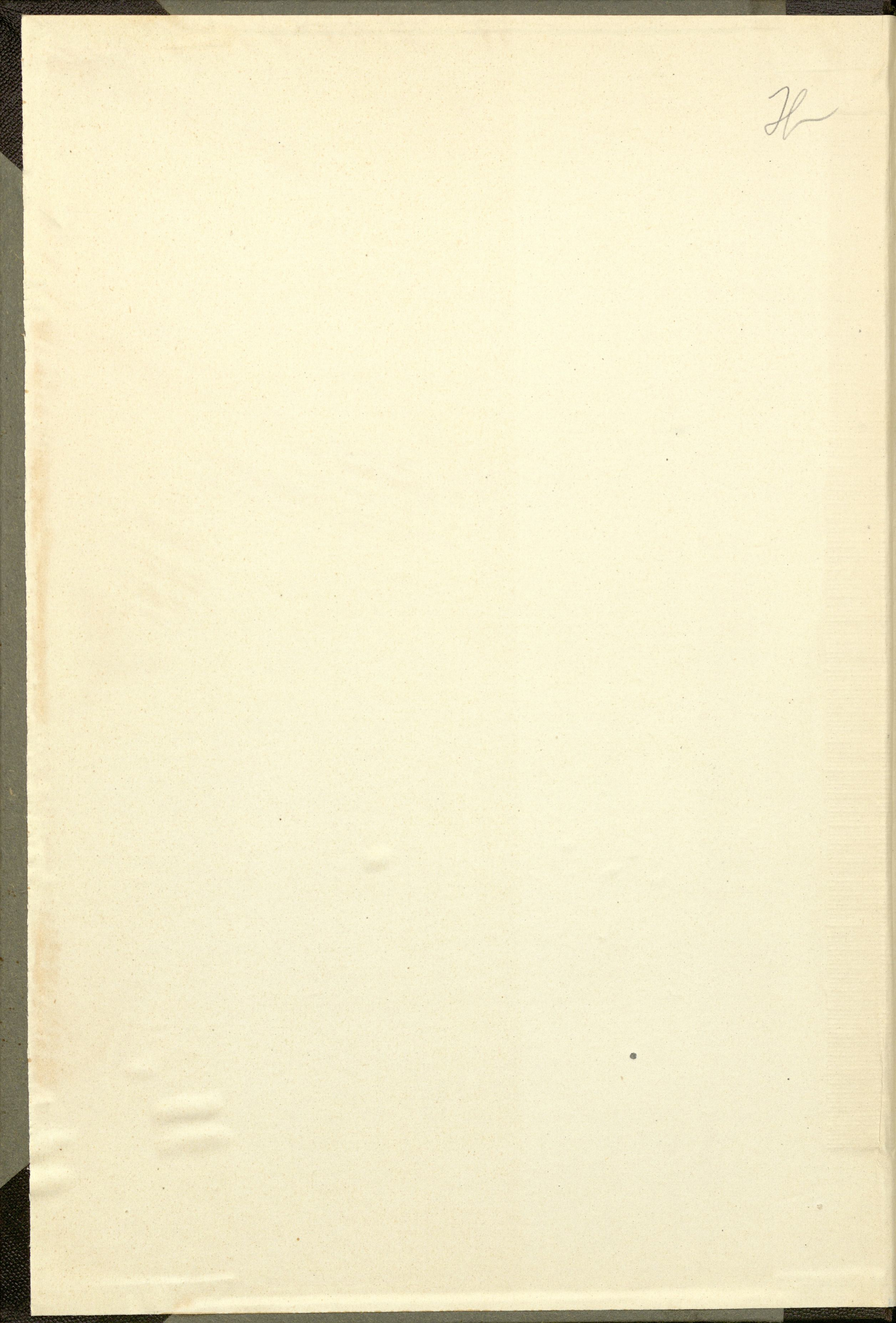
Der Ursprung der Tragödie

Ein psychoanalytischer Beitrag zur Geschichte des griechischen Theaters

IMAGO-BÜCHER / VIII


EX LIBRIS
BRITISH
PSYCHO-
ANALYTICAL
SOCIETY





IMAGO-BÜCHER / VIII

DER URSPRUNG DER TRAGÖDIE

VON ALFRED WINTERSTEIN

IMAGO-BÜCHER / VIII

DER URSPRUNG DER TRAGÖDIE

EIN PSYCHOANALYTISCHER BEITRAG ZUR GESCHICHTE DES GRIECHISCHEN THEATERS

VON

ALFRED WINTERSTEIN

INTERNATIONALER PSYCHOANALYTISCHER VERLAG
LEIPZIG / WIEN / ZÜRICH
1925

DAS DRITTE KAPITEL UND EIN TEIL DES VIERTEN DIESER IM JAHRE 1919 UND 1920 GESCHRIEBENEN ARBEIT WURDE BEREITS IN „IMAGO", ZEITSCHRIFT FÜR ANWENDUNG DER PSYCHOANALYSE AUF DIE GEISTESWISSENSCHAFTEN, HERAUSGEGEBEN VON PROF. DR. SIGM. FREUD, BD. VIII (1922), VERÖFFENTLICHT

GEDRUCKT BEI CARL FROMME GES. M. B. H., WIEN V

„Omnia exeunt in mysterium"

I

EINLEITUNG

Des Forschers Blick vermag nur selten das Dunkel, das über allem Anfange menschlicher Geistesbildungen liegt, zu durchdringen. Hat er eine Quelle in kühnem Anstiege erreicht, so vermeint er, einem beengenden Gesetze der Denkökonomie gehorchend, den Strom aus ihr allein herleiten zu können. Später zum breiten Strom in der Ebene hinabgelangt, glaubt er, in jeder Welle die einsame Quelle wiederzufinden, in jedem von den Fluten getragenen Blatt und Zweig Blätter und Zweige der uralten Bäume zu erkennen, die jenen einen Ursprung beschatteten.

Denn nur allzuleicht beachtet er nicht die Zuflüsse mannigfacher Art und die Bodenverhältnisse, die diesem Strome seinen charakteristischen Lauf schufen.

Die attische Tragödie tritt aus dem jahrhundertelangen Dunkel epischer Tradition scheinbar ganz plötzlich im sechsten Jahrhundert v. Chr. ans Licht. Sehr rasch — schon mit Äschylus — erreicht sie ihre volle Entwicklung und Euripides spricht für sie das letzte Wort.

In den Niederungen der Nachahmer wälzt sich der Strom träge fort und verschwindet beim Einbruch der christlichen Nacht unter der Erde, um im neunten Jahrhundert unserer Zeitrechnung als dünner Quell — das österliche *Quem quaeritis* ist der Keim des mittelalterlichen liturgischen Dramas — wieder an die Oberfläche zu sickern.

Bei der Erforschung des Ursprungs des attischen Dramas bedeuteten des Aristoteles Bemerkungen im vierten Buche seiner Poetik einer Generation von Philologen ein unverrückbares Fundament, das jedem

Hypothesengebäude zugrundeliegen mußte, sofern man irgend Anspruch auf wissenschaftliche Geltung erhob. Mit Friedrich Nietzsches „Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“[1] blies ein frischerer Wind an die stellenweise papierdünnen Mauern philologischer Konstruktion, aber sein Gedankengang war zu sehr von jeder historischen Methode entfernt, seine Auffassung stand zu sehr im Banne einer spezifischen Weltanschauung, um dauernde Wirkungen zu hinterlassen.

Die Ethnologie, die sich seit einem halben Jahrhunderte zum Rang einer Wissenschaft zu erheben bemüht, begann im ersten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts — vornehmlich in England[2] — ihr Interesse, das durch das Studium primitiver Maskentänze und anderer Riten dramatischer Natur angeregt worden war, in dankenswerter Weise auch der Entstehung der griechischen Tragödie zuzuwenden, wodurch einer freieren und fruchtbareren Betrachtungsweise Bahn geschaffen wurde. Sie hat es freilich nicht immer verstanden, den spezifischen Unterschied, der zwischen der griechischen Tragödie und den liturgischen Dramen bei Kulturvölkern und Wilden besteht, im Auge zu behalten. Eine einzigartige Entwicklung, wie sie höchstens noch einmal im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert n. Chr. zur Zeit Shakespeares und der spanischen Dramatiker erreicht wurde, läßt sich nicht durchwegs aus allgemein-menschlichen Anlagen herleiten, die wie das Material des Marmors nichts vom Geheimnis der Form des Kunstwerkes preisgeben und andernorts bloß zu Pubertätsriten oder volkstümlichen Frühlingsumzügen geführt haben mögen.

Immerhin ist die Ähnlichkeit genügend groß, um fortan bei der Betrachtung der griechischen Tragödie stets jenen feinen Schauder zu empfinden, der uns beim Anblick eines Geistesgewaltigen befällt, in dessen Zügen wir die Spuren seines bäuerlich-dumpfen Ahnen wieder entdecken.

1) Gesamtausgabe. Erste Abteilung, Bd. I. Leipzig 1905.

2) Hier sind namentlich die Werke von Frazer, Farnell, Ridgeway und Harrison zu nennen, auf die später im einzelnen zurückzukommen sein wird.

Umgekehrt wird uns ein ähnliches Gefühl beschleichen, wenn uns in rohen volkstümlichen Bräuchen die verkümmerten Reste eines einst hoch entwickelten Kultes entgegentreten, der an der Wiege der attischen Tragödie gestanden ist.

II

DER KARNEVAL VON VIZA UND DIE EINWEIHUNGS-RITEN DER WILDEN

Als der Engländer Dawkins[1] im Jahre 1906 im Gebiete des alten Thrakiens reiste, war er in einem Dorfe in der Nähe von Viza, der früheren Hauptstadt der thrakischen Könige, Zeuge eines Volksfestes, das am Käsemontag in der letzten Faschingswoche stattfand. Die Zeremonie war vorher von G. M. Vizyenos, einem Eingeborenen aus Viza, aus der Erinnerung an das Fest, das er vor vierzig Jahren als Knabe mitgemacht hatte, beschrieben worden; schon zu seiner Zeit war das Maskenspiel in seiner Gänze nicht mehr in Viza selbst, sondern nur in den benachbarten Dörfern veranstaltet worden, zu denen auch der Schauplatz der hier beschriebenen Handlung, Hagios Georgios, gehört.

Dawkins verbrachte eine Woche in dem Dorf und vermochte seine Beobachtungen durch Nachfragen nach den Bräuchen in anderen Orten zu ergänzen.

Die Personen des Maskenaufzuges sind vorerst zwei *Kalogeroi*, „Mönche", genannte Männer, die in eine Kopftracht mit Maske von Ziegenfell gekleidet sind, am Gürtel Schellen tragen und geschwärzte Hände haben. Ihre Schultern sind reichlich mit Heu gepolstert, um sie vor den Schlägen zu schützen, die sie namentlich in früherer Zeit empfingen. Die Kopftracht kann laut Aussage Vizyenos' aus dem Fell eines Fuchses oder eines Wolfes hergestellt sein, auch wurden um die Schultern Reh-, Kalbfelle und um die Beine Ziegenfelle

1) R. M. Dawkins: The modern carnival in Thrace. The Journal of Hellenic Studies, vol. XXVI, Part. 1, 1906, p. 191 ff.

getragen. Die wichtigsten, unerläßlichen Bestandteile der Verkleidung sind nach Ansicht des Genannten die Maske und die Schellen. Ein kleiner Knabe, den Dawkins in Viza in der dort allein übriggebliebenen Rolle des *Kalogeros* sah, trug eine hohe konische Pelzkappe und Schellen um die Hüften; sein Gesicht und seine Hände waren geschwärzt. Es scheint, daß ursprünglich die Ähnlichkeit des Schauspielers mit einem Tiere stärker betont wurde.

Der eine *Kalogeros* trägt einen hölzernen Phallus, der andere einen Bogen. Vizyenos fügt hinzu, daß der Bogenschütze der Anführer, der andere der Begleiter ist.

Es folgen zwei als Mädchen (*Koritsia*) verkleidete Männer, die in einigen Dörfern auch Bräute (*Nyphes*) genannt werden. Ihre Tracht gleicht so ziemlich der der Bäuerinnen; Freiheiten, die man sich ihnen gegenüber herausnimmt, werden mit geknoteten Taschentüchern, die durch Kugeln beschwert sind, abgewehrt. Es ist bemerkenswert, daß die *Kalogeroi* verheiratete Männer und die *Koritsia* unverheiratet sein müssen.

An diese schließt sich die *Babo* an; das Wort bedeutet so viel wie altes Weib. Diese Person wurde in dem Spiel, das Dawkins sah, durch die weiter unten beschriebene *Katsivela* dargestellt; ihr Auftreten war in Viza verboten worden. Ein Mann in der Tracht einer alten Frau trägt auf dem Arm einen Korb, der irgendeinen lächerlichen nichtigen Gegenstand oder ein in Lumpen gehülltes Stück Holz enthält. Die *Babo* gilt als die uneheliche Mutter des Siebenmonatskindes (*Liknites*). Das Wort *Likni* hat sich nach Dawkins nur in dieser Gegend in der Bedeutung „Korb“ oder „Wiege“ erhalten, die lokale Bezeichnung für das Kind in der Wiege ist *Liknites*.

Den Schluß des Zuges bilden die *Katsiveloi* oder Zigeuner, Polizisten mit Schwertern und Peitschen und ein Mann mit einer Sackpfeife. Die *Katsiveloi* sind wie die *Babo* in Fetzen gekleidet, ihre Anzahl ist verschieden. Dawkins sah nur einen Mann und eine Frau, die einen Schößling trugen und deren Gesicht und Hände geschwärzt waren.

Vormittag findet der übliche Umzug von Haus zu Haus statt, wobei Gaben, wie Brot, Eier und Geld, eingesammelt werden. Eine obszöne Pantomime zwischen dem *Katsivelos* und seiner Frau auf den Strohhaufen gegenüber den Häusern kehrt stets wieder.

Nachmittag findet das eigentliche Drama auf dem Kirchplatz statt. Nach einem einleitenden Tanze sämtlicher Maskenrollen wird das Schmieden einer Pflugschar dadurch pantomimisch dargestellt, daß sich der Zigeunerschmied und seine Frau einander gegenüber auf den Boden setzen; er schlägt mit einem Stein auf die Erde, während sie ihre Röcke beständig aufhebt und fallen läßt. Die Arbeit des Mannes soll an das Hämmern des Schmiedes erinnern, indes das Lüften der Röcke an die Tätigkeit zweier Blasebälge gemahnt. Jetzt beginnt das Kind der *Babo* zu groß für die Wiege zu werden, hat einen riesigen Appetit und Durst und verlangt nach einem Weibe. Der eine Jüngling verfolgt das eine Mädchen und feiert mit ihr eine Scheinhochzeit. Der *Kalogeros* hantiert dann mit dem Phallus herum, sein Kamerad schleicht sich von hinten heran und erschießt ihn mit dem Bogen, worauf er tot zu Boden fällt. Nachdem jener sich vergewissert hat, daß er tot ist, macht er Miene, ihn zu enthäuten. Inzwischen wirft sich die Frau des Toten mit lautem Geschrei über den Leichnam. Der Mörder und die übrigen Schauspieler stimmen in die Klage ein und parodieren ein christliches Begräbnis, indem sie Dreck als Weihrauch verbrennen und Kirchengesänge nachahmen.[1] Schließlich heben sie den Leichnam auf, um ihn wegzutragen. Der Erschlagene erwacht plötzlich zu neuem Leben. Hier setzt der ernste Teil der Zeremonie ein. Wiederum wird eine Pflugschar geschmiedet und diesmal ist es eine wirkliche. Dann werden alle benützten Werkzeuge in die Luft geworfen mit dem Wunsche *καὶ τοῦ χρόνου* („Auch nächstes Jahr"). Zuletzt wird

1) Im Lechrain wird ein Mann in schwarzer weiblicher Tracht auf einer Reistrage von vier Männern einhergeführt, von den als Klageweibern verkleideten Männern bejammert, vor dem größten Dunghaufen des Dorfes heruntergeworfen, mit Wasser begossen, in die Mistgrube eingegraben und mit Stroh bedeckt (W. Mannhardt: Wald- und Feldkulte. I², 411, Berlin 1904).

ein wirklicher Pflug gebracht, den die Mädchen in einer dem Sonnenlauf entgegengesetzten Richtung zweimal um den Dorfplatz ziehen. Hinter dem Pfluge geht ein Mann, der aus einem Korbe Samenkörner streut. Während dies geschieht, rufen alle: „Möge der Büschel Weizen zehn Piaster kosten! Der Büschel Roggen fünf Piaster! Der Büschel Gerste drei Piaster! Amen, o Gott, daß die armen Leute genug zum Essen haben! Mach, o Gott, daß das arme Volk satt wird."

Solche derben Schauspiele sind nicht auf Thrakien beschränkt, sondern wurden auch in Nordgriechenland, u. zw. ungefähr zu gleicher Zeit von Wace[1] in Almyro in der Landschaft Phthiotis beobachtet. Am Vorabende des Dreikönigstages wird eine Art Satyrspiel aufgeführt. Dazu tanzen in Ziegenfelle gekleidete Männer singend um Freudenfeuer. Dieser Tanz, der bisweilen auch am Dreikönigstage selbst veranstaltet wird, kommt auch in anderen Teilen Thessaliens und in Mazedonien vor. Die jungen Leute bilden zwölf Mann starke Banden: vier davon sind Schauspieler, der Rest tanzt und singt in zwei Halbchören. Die vier Darsteller sind der Bräutigam (*Gambros*), angetan mit einem Schafs- oder Ziegenfell und einer Maske aus demselben Stoffe, Schellen um den Gürtel und mit einem rostigen Schwerte bewaffnet, die Braut (*Nyphe*), ein als Braut verkleideter Knabe, der Araber (*Arapes*), der eine Fustanella und einen Fez trägt und dessen Gesicht geschwärzt ist, und der Arzt (*Jatros*), eine Rolle, die manchmal auch von dem, der den Araber spielt, übernommen wird. Die Festlichkeit wird mit einem Tanz und Gesang eröffnet, der auf den Dreikönigstag Bezug hat und ein Regenzauber zu sein scheint. Während nun die übrigen acht Mitwirkenden andere segenvolle Lieder singen, die verschiedenen Mitgliedern des Gemeinwesens gelten, führen die vier Schauspieler einen Tanz auf. Plötzlich belästigt der Araber die Braut, es entsteht ein Streit zwischen ihm und dem Bräutigam, dieser endigt gewöhnlich damit, daß der Bräutigam getroffen wird und wie tot zu Boden fällt. Die Braut wirft sich über ihn, bejammert ihren Verlust und

1) Bei W. Ridgeway: The Origin of Tragedy. Cambridge 1910, p. 20 ff.

beschwört den Doktor, den Toten ins Leben zurückzurufen. Der Arzt kommt, tröstet die Braut, untersucht den Bräutigam unter groben Scherzen und belebt ihn wieder. Der Bräutigam springt auf, alles tanzt freudig umher, den Abschluß bildet eine obszöne Pantomime zwischen Bräutigam und Braut.

Gegenwärtig wird das Spiel nur von diesen dargestellt; der Bräutigam und der Araber sind in eine Rolle verschmolzen. Bis vor kurzem wurde aber noch das vollständige Drama aufgeführt.

Hierauf zieht die ganze Bande durchs Dorf, indem sie vor jedem Hause singt und Geschenke in Geld oder Naturalien verlangt. Zum Dank wünschen sie dem Hausbesitzer in ihren Liedern viel Glück; will er ihnen aber nichts geben, so wünschen sie ihm Böses. Die Lieder passen sich der Beschäftigung des Hausbesitzers und seiner Familie an.

Wie ein Rudiment der eben geschilderten dramatischen Aufführungen wirkt ein Karnevalsbrauch, dem Lawson[1] und auch Dawkins[2] in Skyros beigewohnt haben. Drei Maskenspieler gehen in der Stadt umher: der alte Mann mit Schellen, einer Maske aus Tierfell und ebensolchem Kragen, der dem führenden *Kalogeros* in Thrazien entspricht, der Franke, nicht in ein Fell gehüllt, wahrscheinlich analog dem zweiten *Kalogeros*, und die *Koritsi*, ein als Mädchen verkleideter Knabe.

Jedem nur einigermaßen folkloristisch geschulten Leser wird die Ähnlichkeit der hier beschriebenen Bräuche mit den in ganz Europa verbreiteten Frühlingsfestlichkeiten des Vegetationsdämons,[3] die namentlich Mannhardt und Frazer zum Gegenstand ihrer Forschungen gemacht haben, in die Augen springen. In unserem Falle wird man zunächst drei Bestandteile unterscheiden müssen: die für sämtliche Jahrfestgebräuche des Wachstumsgeistes charakteristischen, die an den Dionysoskult gemahnenden und die christlichen Elemente. Die Ent-

---

1) Lawson: Ann. of the Brit. School at Athens, 1899/1900, VI, 135 ff.

2) Dawkins, a. a. O., 1904/5, XI, 72 ff.

3) Über die nur bedingte Berechtigung der Bezeichnung „Vegetationsdämon“ siehe weiter unten.

stehung des Vegetationsdämons, der in Tier- oder Pflanzengestalt *(„Jack i' the green")* dargestellt wurde, ehe er menschliche Bildung annahm, fällt in eine Zeit des Überganges vom nomadischen Tier- (Totem-) kult zu den Kulten der Ackerbaustufe und beruht auf den primitiven Vorstellungen der sympathetischen Magie, die sich noch in der animistischen Periode erhalten haben. Der Zweck der Bräuche, in deren Mittelpunkt der Wachstumsgeist steht, ist, sich seines Heiltums zu versichern, indem Personen, leblose Gegenstände, Örtlichkeiten in unmittelbare Berührung mit der leibhaftigen Verkörperung dieses Geistes gebracht werden.

Dieser das Wachstum und Schwinden der Vegetation versinnlichende Dämon (der „Korndämon" Mannhardts, dem die Ackerbauriten religiösen Charakter verliehen) wurde, ehe er mit menschlichen, vorzugsweise weiblichen Zügen ausgestattet wurde (als alte oder junge Frau), als Stier, Pferd, Hund, Wolf, Fuchs, Schwein, Hase, Bock usw. gedacht (Kornwolf, Roggenhund, Kornkater, Erbsenbär, Halmstier, Erntebock usw.) und zu bestimmten Zeiten im Jahr, dessen segensreiche Fülle in ihm verkörpert und an ihn gebunden schien, getötet, in die Erde gegraben oder sakramentell verzehrt. Wir wissen seit Robertson Smith,[1] daß die sakramentelle Mahlzeit die Erneuerung und Verstärkung des besonderen persönlichen Bandes zwischen dem Gotte und seinen Verehrern darstellt, ähnlich dem Blutbande, das zwischen den Kultgenossen selbst besteht. Das Opfer ist hier nicht ein dem Gotte gewidmetes Geschenk, im Gegenteil, der Gott ist in dem Opfer gegenwärtig, ja mit dem Opfertier identisch. Sein Blut wird vergossen und sein göttliches Wesen mittels der Opfermahlzeit oder seiner Ersatzriten den Mitgliedern des Clans einverleibt.

Dieser Brauch, aus einem totemistischen Zeitalter herrührend, erhielt sich noch, als man sich bereits den Gott in Menschengestalt vorstellte. Immerhin mochte noch dieses oder jenes tierische Attribut an seine Herkunft erinnern.

---

1) W. Robertson Smith: Lectures on the religion of the Semites. New edition, London 1901.

Die Tierfelle, die die Kultgenossen trugen, stammten eigentlich vom getöteten Totemtier; ihr Zweck entsprach der Laubeinkleidung, dem Besprengen mit Blut und Wasser, dem Vergraben von Fleisch und Tierschädeln in der Erde und anderen ähnlichen Riten. Jedem einzelnen dieser Gebräuche liegt der Glaube an die segensreiche Wirkung der unmittelbaren Berührung des Göttlichen, des *mana* zugrunde; durch den physischen Kontakt wird man selbst ἔνϑεος.[1]

Auch die Masken, das in vielen Kulten erwähnte Schwärzen des Gesichtes und der Hände (Folge der Berührung mit dem rituellen Feuer?), schließlich die aus Tierfell verfertigte Kapuze des mittelalterlichen Narren[2] gehören hieher. Man konnte die Wiedergeburt des getöteten theriomorphischen oder menschlich vorgestellten Fruchtbarkeitsdämons, die von seinem Tod in Gedanken gar nicht zu trennen war, zur Erntezeit oder im Herbste dadurch sichern, daß man Stücke seines Fleisches verzehrte oder seine Asche über die Felder streute; die Wiedergeburt des Jahresdämons ließ sich aber auch zu anderen Zeiten des Jahres — namentlich im Frühling, der vielen als Anfang des Jahres galt — durch rituelle Handlungen herbeiführen, in denen der getötete Dämon durch eine andere Person, namentlich durch einen Arzt, wieder ins Leben gerufen wurde oder in denen das nämliche Wesen in zwei Rollen auseinanderfiel, in den alten und jungen Vegetationsdämon, zwischen denen ein Kampf stattfand, der im Frühling mit dem Siege des jungen endigte. Diese wohlbekannte Tötung des altgewordenen Vegetations- oder Fruchtbarkeitsdämons tritt auch in der Form der Tötung und Vertreibung des alten Jahres, des Winters oder des Todes auf. Die Vertreibung des Sündenbocks gehört einer späteren, mehr ethisch denkenden Zeit an.

Aus dem Vorhergehenden ist bereits klar geworden, daß es sich bei den in Thrakien und Nordgriechenland beobachteten mimetischen

1) Letzten Endes eine Rückkehr zur Intrauterinsituation im Sinne von O. Rank: Das Trauma der Geburt. (Internationale Psychoanalytische Bibliothek, Bd. XIV, 1924.)

2) In volkstümlichen Aufzügen erscheint der Narr als theriomorphisch charakterisierter Vegetationsdämon.

Bräuchen um die Tötung und Wiedergeburt des Fruchtbarkeitsdämons, dem noch theriomorphische Züge anhaften, zu magisch-kultischen Zwecken handelt. Einige in anderen Teilen Europas wiederkehrende Zeremonien der Tötung und Wiederbelebung zeigen, daß wir es hier mit einer typischen Erscheinung zu tun haben.

Im südlichen Schweden wird der von zwei Führern in der Gesellschaft rings umhergeleitete Julbock erschlagen und lebt wieder auf unter dem Gesang eines Liedes, dessen Text von Strophe zu Strophe die einzelnen Akte der Handlung mit einem Kommentar begleitet. Bei den letzten Worten des Liedes erhebt sich der tote Bock vom Boden und erzeugt durch Sprung und Anprall großen Wirrwarr unter den Versammelten.[1] Es scheint ursprünglich das Wiederaufleben des in der Ernte getöteten Vegetationsbocks oder des gestorbenen Jahresbocks gemeint gewesen zu sein.

Die gewöhnlichste Form eines in Thüringen beobachteten Pfingstbrauches ist folgende: Ein Bursche wird in Laub und Moos gehüllt und heißt „der wilde Mann". Er versteckt sich im Walde. Die übrigen Burschen des Dorfes ziehen aus, ihn zu suchen, finden ihn, führen ihn als Gefangenen aus dem Walde und schießen draußen mit blindgeladenen Gewehren nach ihm. Er fällt wie tot zu Boden, wird aber durch einen Burschen, der sich als Arzt verkleidet hat, wieder ins Leben gebracht. Dann jubeln die anderen, setzen ihn auf den Wagen, binden ihn fest und nun fahren sie ins Dorf und erzählen der versammelten Gemeinde, wie sie den wilden Mann gefangen haben, und vor jedem Haus erhalten sie ein Geschenk.[2]

In Northumberland wird zu Weihnachten, „*the yule tide of the druids*", ein Schwerttanz[3] aufgeführt. Junge Leute ziehen in seltsamer Kleidung mit Musik von Haus zu Haus, führen den Schwerttanz auf und erhalten dafür kleine Spenden. Einer von ihnen ist

1) Mannhardt, a. a. O., II², S. 196, 197.

2) Mannhardt, a. a. O., I², S. 335/36. An einigen Orten heißt das Spiel: „Den Teufel aus dem Busch holen." Dann ist der Gesuchte von oben bis unten mit Ruß geschwärzt.

3) K. Müllenhoff: Über den Schwerttanz, Berlin 1871 (aus den Festgaben für Gustav Homeyer), S. 29, Mannhardt, a. a. O., I², S. 557, 558.

der Anführer der Schar. Er erscheint in einem *„more antic dress“*, nämlich *„a fox's skin generally serving him for a covering and ornament to his head, the tail hanging down his back; this drole figure is their chief or leader; he does not mingle in the dance“*. Dieser Anführer, der gleichzeitig den Spaßmacher spielt, erscheint auch manchmal unter dem Namen des „Narren“ oder „Tommy“. Als solcher ist er meistens von einer weiblichen Gestalt mit ungeheurer Nase, langem Kinn, hoher zuckerhutähnlicher Mütze und drolligem Aufputz, *„Old Bessie“* (alte Liese), begleitet, die als Gegenstück zu dem theriomorphischen männlichen Dämon den altgewordenen weiblichen Fruchtbarkeitsdämon[1] darstellt. Ihre Rolle wird von einem verkleideten Manne gegeben. An dem Spiel nehmen noch sechs junge Männer teil, von denen einer bisweilen als Sohn des Narren bezeichnet wird, ferner ein Spielmann und ein Doktor. Dessen Aufgabe scheint es zu sein, die im Verlaufe des Spieles getötete Bessie wieder ins Leben zurückzurufen. In einigen Varianten ist die Figur des Tommy und der Bessie in eins verschmolzen.[2]

In Claustal im Harz wird ein Schwertfechterspiel aufgeführt, in dessen Mittelpunkt Tötung und Wiederbelebung einer originellen Figur, des sogenannten Schnortison steht. Schnortison ist der Anführer und Schatzmeister der Schwerttänzertruppe, die außerdem aus den fünf Königen von England, Sachsen, Polen, Dänemark und Mohrenland und einem Knechte namens Hans besteht.

Ähnlich ist in der Lübecker Version der Sterkader, der dort von Kaiser Karl, Josua, Hektor, David, Alexander und Judas Makkabäus umgeben wird. Schröder erwähnt einen merkwürdigen gälischen Brauch, der von den Hebriden bezeugt ist. „Am 29. September, am Feste des St. Michael, wurde dort früher ein symbolischer Tanz auf-

1) Nase, Kinn und Kopfbedeckung verraten wiederum phallischen Charakter. Es handelt sich offenbar um ein (androgynes) Libidosymbol mit teils phallischer, teils mütterlicher Bedeutung, man könnte vielleicht sagen: ein Gleichnis der Libido des Sohnes, deren Gegenstand die Mutter (Erde) ist.

2) Chambers: The Mediaeval Stage, Oxford 1903, I, p. 192, 193, 207. — Das Verschmelzen der zwei Figuren erscheint nach dem Vorhergesagten nicht verwunderlich.

geführt, genannt *the Carlin of the mill-dust,* d. h. die Alte von dem Mühlenstaube. Der Mann berührt die Frau mit einem Stab, worauf sie wie tot niederfällt. Er beweist ihren Tod und berührt nacheinander ihre Glieder mit dem Stabe, wodurch sie belebt werden. Endlich haucht er sie an und berührt mit dem Stab ihr Herz. Nun wird auch der Rumpf lebendig und die Frau springt auf, worauf beide miteinander freudig tanzen."[1]

Auch in den volkstümlichen Aufführungen, die eine höhere Stufe als die Schwert- und Morristänze erreicht haben, fehlt nicht die früher geschilderte Hauptbegebenheit: Tötung und Wiederbelebung, die gleichfalls hier vom Doktor oder einer anderen stehenden Figur herbeigeführt wird. In Lincolnshire wurde am Ende des achtzehnten Jahrhunderts ein Spiel, das *„the Plow Boys or Morris Dancers"* hieß, aufgeführt. Sieben Tänzer beteiligten sich daran: der Narr und seine fünf Söhne und eine Frau, mit Namen Cäcilie. Im Verlaufe der einigermaßen unzusammenhängenden Ereignisse beschließen die Söhne, den Vater zu töten. Er kniet nieder und macht seinen letzten Willen, wobei die Schwerter seinen Hals beinahe berühren, wird getötet und durch einen seiner Söhne, Pickelhering, wieder ins Leben gebracht, indem dieser mit dem Fuß auf die Erde stampft.[2] Nun folgt eine Reihe von Schwerttänzen. Während dieser Tänze sowie später freien der Narr und seine Söhne um Cäcilie.[3]

In einigen Gegenden Englands findet am *„Plough-Monday"*, dem Montage nach dem Dreikönigstag, ein Mummenschanz statt, von dem

1) L. v. Schroeder: Mysterium und Mimus im Rigveda, Leipzig 1908, S. 445.

An einer anderen Stelle seines an Anregungen und Ausblicken reichen Werkes (S. 117) weist der Verfasser auf das Vorkommen einer ähnlichen Zeremonie in Verbindung mit dem indischen Wind-, Seelen- und Fruchtbarkeitsgott Rudra-Civa hin; beim Civafest muß sich ein Mensch totstellen, der dann nachher wieder auflebt und umtanzt wird, indem man „Civa, Civa" ruft.

2) Das Stampfen des Fußes auf die Erde bedeutet Befruchtung der Mutter (Erde) durch ein phallisches Symbol. Vgl. die Worte des Mephistopheles, als Faust im Begriffe steht, zu den Müttern hinabzusteigen: „Versinke stampfend, stampfend steigst du wieder."

3) Chambers, a. a. O., I, p. 207, 208.

uns zwei Versionen erhalten sind. Die Darsteller heißen *„plough-bullocks"*. Die männlichen Schauspieler sind Tom der Narr, der uns bereits begegnet ist, ein Werbeunteroffizier, ein Rekrut, drei Bauernknechte, ein Doktor und Beelzebub. Dazu kommen zwei weibliche Gestalten, eine junge und eine alte, *„old Dame Jane"*. Tom der Narr spricht den Prolog. Der Rekrut wird von der jungen Dame zurückgewiesen und läßt sich anwerben. Diese wird von Tom dem Narren getröstet. Nachdem die drei Knechte aufgetreten sind, versucht die alte Frau Tom dem Narren ein Kind aufzuschwatzen. Beelzebub stößt sie nieder und tötet sie. Der Doktor erscheint, erklärt nach einer ruhmredigen Ansprache, daß sie sich nur in einem schlafähnlichen Zustande befinde, und heißt sie aufstehen. Daran schließt sich Gesang und Tanz; die Aufführung endigt mit dem Einsammeln von Gaben.

Die zweite Variante ist sehr ähnlich. Die Bauernknechte fallen weg, an Stelle des Beelzebub ist eine andere männliche Figur *„old Esem Esquesem"* genannt, getreten, die einen Besen trägt. Diesmal wird er und nicht die alte Frau getötet und wiederbelebt. Unter den zahlreichen Tänzern befindet sich auch *„Bessy"*, ein als Frau verkleideter Mann mit einem Kuhschwanz.[1] Ein ursprünglicher Zug aller *Plough Monday plays*, der sich bloß im Norden und Osten Englands erhalten hat, besteht darin, daß ein Pflug von den *„plough-bullocks"*, die manchmal auch Morris- und Schwerttänze aufführen, mit Musik rings ums Dorf geschleppt und eine *„quête"* veranstaltet wird. Der Pflug wird von den bereits bekannten komischen Figuren „Bessy" und „Narr" begleitet. Bisweilen haben die *„plough-bullocks"* geschwärzte Gesichter. Wer beim Einsammeln von Gaben etwas spendet, wird mit dem Ruf „Gabe" begrüßt; dem Geizhals wird der Grund vor seiner Türe umgepflügt.

Diese Beispiele, die sich beliebig vermehren lassen, insbesondere wenn man die Werke von Mannhardt und Frazer[2] heranzieht,

1) Chambers, a. a. O., p. 109, 210.

2) J. G. Frazer: The Golden Bough, a Study in Magic and Religion, Third Edition, London 1913.

haben uns bereits mit dem für das volkstümliche Denken so charakteristischen Ritus der Tötung und Wiederbelebung des theriomorphisch vorgestellten Vegetations- oder richtiger: Jahresdämons und mit einigen anderen typischen Zügen der Vegetationsbräuche vertraut gemacht, so mit der Figur des Doktors,[1] mit dem Kleidertausche der Geschlechter[2] und dem Heischen von allerlei guten Gaben.

Dem Repräsentanten des Vegetationsdämons, mag er nun Herbstschmudl, Pfingstlümmel, Maikönig, wilder Mann, St. Niklas oder sonstwie heißen, sind auch die Schellen und das Schwärzen des Gesichtes eigentümlich, zwei Züge, denen wir schon bei den Karnevalsfestlichkeiten in Thrakien und Thessalien begegnet sind.

Die Schellen haben wohl apotropäische Bedeutung und sind für die germanischen Schwerttänzer ebenso bezeichnend wie für den Geister- und Göttertanz in Mexiko.[3]

Schwarze Leute mit berußten Gesichtern spielen in den europäischen Vegetationsumzügen bis auf den heutigen Tag eine Rolle und finden sich vielleicht schon im Altertume (Plutarch erwähnt in den Quaest. graec. 299 E. F. die *ψολόεις*, die „Berußten", von Orchomenos in Böotien; Athenaeus beschreibt [p. 622 D] den *φαλλοφόρος* als „mit Ruß bedeckt"); die schwarze Bemalung hat auch bei den Wilden eine kultische Bedeutung.

Der „schwarze Mann", mit dem schon die kleinen Kinder geschreckt werden, kann verschiedene Namen und einen mehr oder

---

1) In den bayrischen und schwäbischen Spielformen dieses Ritus tritt der Wunderdoktor Eisenbart auf. (Mannhardt, a. a. O., I², S. 350.) — Über den Doktor als unbewußtes Ideal des Kindes (weil er sicher zu wissen scheint, woher die Kinder kommen und was überhaupt im Innern des Körpers vorgeht) siehe O. Rank: Das Trauma der Geburt (S. 24 und 197).

2) In diesem Brauch scheint sich eine Erinnerung an die einstige Vorherrschaft der Frauen im Agrarkult erhalten zu haben.

3) Vgl. A. B. Cook: „The Gong at Dodonä", The Journal of Hellenic Studies, XXII (1902), p. 14 sq. — Auch die Salier schlugen in der gleichen Absicht die heiligen Schilde des Mars zusammen. Nach Mannhardt (a. a. O., I², S. 327) soll die Glocke bestimmt gewesen sein, die geisterhafte Stimme des Vegetationsdämons auszudrücken.

weniger unfreundlichen Charakter besitzen. Er kann als Schwert- oder Morristänzer[1] auftreten, als Schmied, Kaminfeger, Narr, Teufel, Tod, türkischer Reiter, Mohrenkönig, Pfingstl, Pfingstkönig, Pfingstlümmel, Pfingstnickel, wilder Mann, Herbstschmudl oder — wie in Thessalien — als Araber. Mit Recht erblickt Mannhardt in ihnen Hypostasen des Vegetationsdämons, mögen sie nun in der Ein- oder Mehrzahl zur Darstellung gelangen; beispielsweise als *procession noire* in Evreux, in Vienne am 1. Mai als nackte, rußgeschwärzte Männer beim Aufzug des Maikönigspaares,[2] als die vier Reiter mit geschwärzten Gesichtern, die den Pfingstquack in der Pfalz begleiten[3] als die Feien, als Weiber gekleidete Bursche mit geschwärzten Gesichtern, die in der Grafschaft Ruppin (Altmark) in der Woche vor Weihnachten mit dem Schimmelreiter und Christmann umgehen, als die Schemen des Vintschgauer Faschings, als die Kompagnien der Kaminfeger, die am 1. Mai im Gefolge des „*Jack in the green*“ die Straßen Londons durchziehen, als die Truppe der Morristänzer usw.

Mannhardt vermutet, daß die Schwärzung des Gesichtes die Unsichtbarkeit, die geisterhafte Natur des Vegetationsdämons andeuten sollte;[4] Chambers[5] stellt die Behauptung auf, der Zweck des Schwärzens sei gewesen, einen in direkte Berührung mit der verkohlten Asche des im Feuer wirkenden Numen zu bringen. Schröder geht von der rußgeschwärzten, unheimlichen Erscheinung des Schmiedes aus, dem die Vorzeit schöpferische, zeugerische Macht wie den Fruchtbarkeitsdämonen zugeschrieben haben mochte, um sein Auftreten bei Vegetationsumzügen, z. B. im Zuge des norddeutschen Schimmels oder Schimmelreiters, im dionysischen

1) Die Morristänzer wurden gern mit Mohren und Moriscos zusammengebracht. Ihre Gesichter wurden aber nicht geschwärzt, weil die Tänzer Mohren vorstellten, sondern man glaubte, daß die Tänzer Mohren vorstellen, weil sie rußgeschwärzte Gesichter hatten.

2) Chambers, a. a. O., I, p. 379.

3) Mannhardt, a. a. O., I², p. 365.

4) Mannhardt, a. a. O., I², p. 365.

5) Chambers, a. a. O., I, p. 125, 199.

Thiasos und in den volkstümlichen Märzbräuchen der Römer, zu erklären.[1]

Wir dürfen ferner an die rußgeschwärzten Zigeunerschmiede von Hagios Georgios erinnern.

Im Zusammenhange mit dem Schwärzen des Gesichtes bei Vegetationsriten führt Schröder an, daß bei vielen primitiven Stämmen die Priester, die Angehörigen der mannbaren Altersklasse und bisweilen auch die einzuweihenden Knaben selbst zur Kennzeichnung ihrer Geisternatur neben den Masken und der weißen Bemalung eine schwarze Bemalung anwenden.[2] Auch wird mehrfach bei den Wilden ein hoher konischer Hut als Klubabzeichen erwähnt, wozu sich gleichfalls Parallelen finden in dem hohen, spitzig auslaufenden Hut des Pfingstl, eines niederbayrischen Vegetationsdämons, und in der grünen spitzen Laubmütze des schwäbischen Pfingstlümmels oder -butzes, in den hohen spitzigen Kappen der Begleiter des pfälzischen Pfingstquackes, im „*bonnet vert de forme conique, très élevé et sans bords*“ des normannischen *Loup vert*, des theriomorphischen Geistes der heurigen Pflanzenwelt, und in der hohen konischen Pelzkappe des Knaben, den Dawkins in Viza sah.[3] Das Tragen eines Phallus durch den einen *Kalogeros* im thrakischen Karneval ist für die Ackerbauriten und verwandten Umzüge und Aufzüge (Phallophorenprozessionen) ebenso charakteristisch wie der schon oben erwähnte Kleidertausch der Geschlechter und das sicherlich in uralte Zeit zurückreichende Heischen von allerlei guten Gaben, Lebensmitteln Geldspenden, gewissermaßen „als Tribut, der denen gebührt, die das

1) Schröder, a. a. O., S. 461. — Vgl. auch die Prozession der Züricher Schmiedestubenzunft am Hirsmontag (Montag nach Aschermittwoch), die einen Korb herumträgt, in der die Figur eines Mannes steckt, der schließlich in den Brunnen des Zunfthauses geworfen wird (Regen-, Fruchtbarkeits-, Wiedergeburtszauber. — Mannhardt, a. a. O., I², p. 523).

2) Schröder, a. a. O., S. 474/75.

3) Schröder (a. a. O., S. 114) bringt den Namen des hauptsächlich in den englischen Maispielen auftretenden Vegetationsdämons Robin Hood mit dem Appellativ *hood*, d. i. „Hut, Kappe“, zusammen und vermutet in seinem Träger den huttragenden Führer der Morristänzer. Die Tiroler Hutler gehören vielleicht auch hierher.

Heiltum der Fruchtbarkeit umhertragen und den Fruchtbarkeitssegen verbreiten".[1] Daß den Leuten, die nichts geben wollen, allerlei Unheil gewünscht wird, ist auch ein regelmäßig wiederkehrender Zug. Ein weiterer Zug des thrakischen mimischen Frühlingsbrauches, daß der bogentragende *Kalogeros* Miene macht, den von ihm erschossenen *Kalogeros* zu häuten, erinnert an ein Vegetationsfest der mexikanischen Göttermutter Teteionan, bei dem eine weibliche Person als die Göttin gekleidet und geopfert wurde, indem man ihr auf den Schultern eines anderen Weibes den Kopf abschnitt und die Haut abzog, in die man einen Jüngling hüllte, der so in zahlreicher Begleitung zum Tempel des Herrn der Pflanzenwelt Huitzlopochtli zog.[2] Die Verwendung der Haut des Opfers durch den Nachfolger deutet auf die ursprüngliche Identität der Jahresmacht in ihrer schädlichen und segensreichen Naturform hin. Auch die kleine Szene im thrakischen Karneval, wie sich der *Katsivelos* oder Zigeuner und sein Weib in obszöner Weise auf den Strohhaufen vor den Häusern herumwälzen, findet ihre Analogie in der unter dem Namen „Brautlager auf dem Ackerfelde"[3] bekannten Frühlings- und Erntebräuchen, die nach dem Prinzip der mimetischen Magie als Fruchtbarkeitszauber mittels der menschlichen Zeugungskräfte auf die Ergiebigkeit der Vegetation einwirken sollen.[4] Mannhardt erblickt in dem sich auf dem Boden rollenden Paare die irdischen Stellvertreter des mythischen Maibrautpaares, das seine Vermählung im Frühling feiert.[5] Ob dem Stroh eine besondere Bedeutung zukommt, geht aus der Schilderung Dawkins nicht hervor.

Neben dem rituellen Schmieden einer Pflugschar[6] findet sich bei Dawkins auch das weitverbreitete Pflugumziehen; Naogeorgus (in seiner 1553 zuerst erschienenen Satire Regnum papisticum B. IV)

1) Schröder, a. a. O., S. 470.

2) Mannhardt, a. a. O., I², S. 360. — Der Jüngling gewinnt dadurch symbolisch die Ursituation in der Mutter wieder.

3) Mannhardt, a. a. O., I², S. 480 ff.

4) Vielleicht auch direkt durch das „*mana*" des männlichen Spermas.

5) Mannhardt, a. a. O., I², S. 487.

6) Die Beschreibung würde auch die Deutung als pantomimische Darstellung eines Koitus zulassen.

beschreibt den Brauch am ausführlichsten. Am Aschermittwoch rissen die Burschen die Mägde aus den Häusern und spannten sie vor einen Pflug, einer trieb und lenkte sie mit der Peitsche. In der Mitte des Pfluges saß ein Spielmann, sang und spielte. Ein Sämann folgte, der hinterher Sand oder Asche mit lächerlichen Gebärden ausstreute.[1]

Daß der Pflug in Hagios Georgios zweimal um das Dorf in einer dem Sonnenlauf[2] entgegengesetzten Richtung gezogen wird, scheint ein nicht bedeutungsloser Zug des Ritus zu sein, obwohl hier eine Ausnahme von der heidnischen Regel vorliegt, daß die Bewegung um das Kultobjekt mit der dem Mittelpunkt zugekehrten rechten Hand zu erfolgen hat. Im Englischen besteht für diese Art Bewegung die aus dem Gälischen *deas*, „rechte Seite“, „Süden“, abgeleitete Bezeichnung „*deasil*“; die entgegengesetzte Richtung heißt „*carthnaitheail*“ oder „*withershins*“. Im Mittelalter gingen kirchliche Prozessionen nur in Zeiten der Trauer „*contra solis cursum et morem ecclesiasticum*“.[3] In unserem Falle könnte es sich um eine Reaktion der Kirche gegen den uralten vorchristlichen Brauch handeln. Christliche Einflüsse sind auch in der Heirat des ersten *Kalogeros* mit einem der Mädchen und in der Parodie eines Begräbnisses nachzuweisen, wobei Dünger[4] statt Weihrauch verbrannt wird. Schon Dawkins hat die Polsterung der „Mönche“, die auf ein Geschlagenwerden hindeutet, den Schößling, den die Zigeuner, und die Peitschen, die die Polizisten tragen, mit der Zeremonie der Vertreibung des römischen Sündenbockes *Mamurius Veturius* durch das Priesterkollegium der Salier im Monate März in Zusammenhang gebracht. Eine weitere Ähnlichkeit soll zwischen dem Tanzen und Springen der

1) Mannhardt, a. a. O., I², S. 554.

2) Im Harz drehen die Mädchen am 23. Juni die buntgeschmückten Tannenbäume, um die sie tanzen, von der Linken zur Rechten um, wie die Sonne geht, und singen dabei: „Die Jungfer hat sich umgedreht usw.“ (Mannhardt, a. a. O., I², S. 181).

3) Zitiert bei Chambers, a. a. O., I., p. 129, Anm. 2.

4) Das Verbrennen des Düngers (Kotes) hat vielleicht symbolische Beziehungen zur Wiedergeburt.

Karnevalsteilnehmer in Nordgriechenland und den rituellen Tänzen und Sprüngen der „Salii“,[1] der Priester der alten italienischen Vegetationsgottheit Mars, bestehen.

Jedes Jahr am 14. März wurde ein in Felle gekleideter Mann in einer Prozession durch die Straßen Roms geführt, mit langen weißen Ruten geschlagen und aus der Stadt getrieben. Er wurde *Mamurius Veturius* genannt, d. i. „der alte März“, und da die Zeremonie an dem Tage stattfand, der dem ersten Vollmond des alten römischen Jahres (das am 1. März begann) vorherging, muß der in Felle gehüllte Mann den Mars des vergangenen Jahres vorgestellt haben, der zu Beginn eines neuen vertrieben wurde.[2] Hingegen dachte man sich den neuen, jungen Mars am 1. März geboren.

Der über die ganze Welt verbreitete Brauch des Schlages mit der Lebensrute[3] hat wie viele magische Akte eine positive und eine negative Bedeutung: er soll einerseits Gedeihen und Fruchtbarkeit hervorrufen, anderseits die Gespenster des Mißwuchses und der Krankheit bannen.

Daß Mars ursprünglich nicht ein Kriegsgott, sondern ein Vegetationsgott war, scheint nunmehr — trotz Wissowa — festzustehen. Cato erzählt in seiner Schrift „De agri cultura“,[4] daß der römische Landmann zu Mars für das Gedeihen seines Kornes und Weines, seines Obstes und seiner Ernte betete; Mars wird in einem uralten Kultliede der *fratres arvales,* denen das Opfer für das Wachstum des Getreides oblag, als Hauptgott neben den Laren und Semonen angerufen: „Helft uns, ihr Laren! Laß keine Seuche, o Mars, kommen über die Menge (des Volkes)! Sei gesättigt, wilder Mars, spring auf

---

1) Varro: De lingua latina, v. 85, „*Salii salitando, quod facere in comitio in sacris quotannis et solent et debent*“. Ovid: Fasti, III, 387, „*Jam dederat Saliis a saltu nomina dicta*“.

2) Frazer: The Scapegoat, p. 229 ff., London 1913 (The Golden Bough, Part. VI).

3) Siehe Mannhardt, a. a. O., I², S. 251 u. ff. — Rank (Das Trauma der Geburt) meint, über die infantile Schlagephantasie eine Beziehung zu den Geburtsschmerzen herstellen zu sollen.

4) 141.

die Schwelle! Halt, Geißel! Die Saatgötter alle rufet abwechselnd herbei! Hilf uns, Mars! Triumph, Triumph!“[1]

Frazer vergleicht die Sitte, den alten Mars zu Beginn des neuen Jahres zu vertreiben, mit dem slawonischen Brauch des „Todaustragens“.[2] In beiden Fällen scheint aber der Vertreter der Gottheit nicht nur als Vegetationsdämon, sondern auch als Sündenbock behandelt worden zu sein; denn sonst wäre nicht recht verständlich, warum der Gott der Vegetation über die Gemarkung der Stadt hinaus zu den Oskern, den Feinden Roms, getrieben wurde. Als Sündenbock jedoch muß er notwendigerweise mit seiner unheilvollen Bürde aus dem Stadtgebiete verbannt werden. Auch das Schlagen mit den Ruten weist hier auf den negativen, schädlichen Charakter des alten Mars hin.

Roscher hat als erster die berechtigte Vermutung ausgesprochen, daß *Mamurius Veturius* die Schläge von seiten der Priesterschar der Salier empfing.[3] Wir wissen, daß diese in ihren Liedern des Gottes Erwähnung taten, auch, daß sie an einem bestimmten, ihm geweihten Tage ein Fell mit Ruten schlugen.[4] Höchstwahrscheinlich ist dieses Fell jenem gleich, das der Vertreter des *Mamurius Veturius* am 14. März trug. Wir haben also ein Schauspiel vor uns, bei dem die Priester ihren eigenen unbrauchbar gewordenen Gott mit Stockschlägen davonjagen, um Raum für den jungen, zeugungskräftigen Gott des neuen Jahres zu schaffen. Wenn wir die Vertreibung als Tod auffassen, haben wir es hier neuerlich mit der schon mehrfach (Julbock, wilder Mann, Schnortison u. ä.) erwähnten Tötung und Neuerweckung des Fruchtbarkeitsdämons zu tun, der allerdings im römischen Brauch in einen alten und jungen Repräsentanten gespalten ist.

1) Zitiert nach Schröder, a. a. O., S. 144, Anm. 3. — Die Laren sind die abgeschiedenen Seelen der Vorfahren, die Semonen die Saatgötter. Nach Wissowa (Die Anfänge des römischen Larenkultes, Arch. f. Rel., VII, S. 42 ff.) wären die Laren ihrer ursprünglichen Bestimmung nach die Beschützer des ländlichen Grundstückes gewesen.

2) Frazer: The Scapegoat, p. 230.

3) W. H. Roscher: Appollon und Mars, S. 49.

4) Servius: zu Virgil, Aen. VII., 188; Minucius Felix: Octavius, 24.

Wir haben oben erwähnt, daß die Salier ihren Namen von den Sprüngen oder Tänzen ableiteten, die sie zweimal im Jahr, im März und Oktober, zu rituellen Zwecken im *Comitium* vollführten.

Noch heute herrscht in manchen Gegenden Deutschlands, Österreichs und Frankreichs bei der abergläubischen Landbevölkerung die Sitte, im Frühling, aber auch zu anderen Zeiten des Jahres, namentlich am Faschingdienstag, im Felde allein oder gruppenweise hohe Luftsprünge zu machen, damit nach dem Prinzipe der mimetischen Magie das Getreide ebenso hoch wachse;[1] wir dürfen annehmen, daß die Tänze und Sprünge der Priester der alten italienischen Vegetationsgottheit in der gleichen Absicht erfolgten. Ein solches Kollegium priesterlicher Tänzer war nicht auf die Salier des Mars und auf Rom beschränkt; neben diesen, den palatinischen, gab es die quirinischen, die den Quirinus, den sabinischen Mars, verehrten. In Tibur bestand ein Salierkollegium, das dem Dienste des Herkules geweiht war, aber auch sonst, in vielen anderen italienischen Städten wird von Sodalitäten der Salier berichtet, zwischen denen und Mars ein ursprünglicher Zusammenhang zu bestehen scheint.[2] Ihre Aufgabe wird im Agrarkult des Gottes überall dieselbe gewesen sein, nämlich durch rituelle Tänze und Sprünge fördernd auf das Gedeihen der Saat einzuwirken.

Ein Umstand verdient noch hervorgehoben zu werden, der einen weiteren Vergleichspunkt mit dem thrakischen Mummenschanz abzugeben geeignet ist: *Mamurius Veturius* wird in den Liedern der Salier als jener mythische Schmied angerufen, der laut Überlieferung auf Numas Wunsch zu dem einen vom Himmel gefallenen Schilde die übrigen elf hinzufertigte. Die zwölf Schilde sind nach der astral-

1) Beispiele bei Frazer: The Magic Art and the Evolution of Kings. I, p. 137, sq.; The Scapegoat, p. 238, 239. — Bei den mazedonischen Bauern wurde ein verwandter Brauch beobachtet. Nachdem sie ihre Felder umgegraben haben, werfen sie ihre Schaufeln in die Luft, fangen sie wieder auf und rufen dabei: „Möge das Getreide so hoch wachsen, wie die Schaufeln geflogen sind."

2) Vgl. W. Preller: Römische Mythologie, Leipzig 1881, 3. Aufl., I, S. 374, 348.

mythologischen Deutung die zwölf Monate des Jahres. Wir erinnern uns, daß das Auftreten des Schmiedes in Vegetationsumzügen nichts allzu Seltenes ist. Der angebliche alte Schmied ist nichts anderes als der altgewordene Fruchtbarkeits- oder Jahresdämon. In dem in Thrakien und Thessalien noch heute beobachteten Brauche tragen einige Darsteller Schwerter — wie die Salier, mit denen Müllenhoff[1] die germanischen Schwerttänzer verglichen hat; die Kureten und Korybanten wurden bereits von den Alten den Saliern an die Seite gestellt. Schröder[2] gesellt noch die indische Waffentänzerschar der Maruts hinzu.

Frazer führt den Gebrauch der Schwerter zugunsten jener Anschauung an, die in allen diesen Tänzen und Mummereien eher eine Abwehr unholder, das Wachstum hindernder Dämonen als eine Förderung der segensreichen Geister erblickt.[3] Auch die im bayrisch-österreichischen Alpengebiet im Fasching auftretenden Perchten[4] tragen Schwerter. Sie beanspruchen nicht nur wegen ihres Springens und Hüpfens („Perchtenspringer", „Perchtenläufer") Beachtung, sondern auch wegen einiger anderer Züge, die Ähnlichkeiten mit dem thrakischen Maskenzug aufweisen.

Perchta ist der Name einer im südlichen Deutschland wohlbekannten mythischen alten Frau, offenbar eines weiblichen Fruchtbarkeitsdämons. Je nach ihrer guten oder schlimmen Seite unterscheidet man zwei Arten von Vermummten, die schönen und die schiechen (häßlichen). Der Maskenzug findet am Dreikönigsabend statt, manchmal auch am Faschingdienstag, jenem Tag, an dem das Landvolk in Mitteleuropa zu springen pflegt, damit das Getreide recht hoch wachse.

Die schiechen Perchten sind zwölf in schwarze Schafpelze gekleidete junge Männer, die Kapuzen aus Dachsfell, groteske hölzerne

1) Müllenhoff, a. a. O., S. 115.

2) Schröder, a. a. O., S. 149.

3) Frazer: The Scapegoat, p. 251.

4) Vgl. Mannhardt, a. a. O., I², S. 542, 543. Marie Andree-Eysn: Volkskundliches aus dem bayrisch-österreichischen Alpengebiet (Braunschweig 1910, S. 156/157).

Masken und große und kleine Schellen am Gürtel tragen. Dem Zuge voran schreitet ein Mann mit einer Trommel, dahinter kommen Burschen mit Fackeln und Laternen, die an hohen Stangen befestigt sind. An die Fackelträger schließen sich zwei Narren an, ein männlicher und ein weiblicher, der weibliche wird von einem als Frau verkleideten Burschen dargestellt. Der männliche Narr schwingt eine wurstgleiche Rolle (Phallus?), mit der er jede Frau und jedes junge Mädchen, das ihm begegnet, schlägt.[1]

Neben den Perchten ziehen zahlreiche junge Burschen einher, die mit Peitschen knallen, Hörner blasen oder mit Kuhglocken einen ohrenbetäubenden Lärm machen. In Lechrain (Bayern) sind alle Buben durch Bemalung mit Ruß und Mehl unkenntlich gemacht.[2]

Ungleich den schiechen Perchten, tragen die schönen Perchten, deren Auftreten nur alle vier bis sieben Jahre erfolgt, keine Masken und erscheinen im vollen Tageslichte, stets am Dreikönigstag (Perchta-tag) und an den zwei folgenden Sonntagen. Sie sind von einem Zuge von Festteilnehmern begleitet, die ein großes Getöse mit Kuhglocken, Peitschen, Hörnern, Pfeifen, Klappern und Ketten veranstalten. Unter ihnen tragen ein oder zwei Hanswurste hohe spitzige Hüte aus weißem Filz, die mit Schellen geziert sind. Jeder von diesen schlägt mit der schon oben erwähnten Rolle diejenigen Frauen und Mädchen unter den Zuschauerinnen, die er auszeichnen will. Ein anderer Teilnehmer trägt die Puppe eines Wickelkindes, die aus Leinwandfetzen hergestellt und an einer Schnur befestigt ist; diese Puppe schleudert er gegen Frauen und Mädchen, denen er eine Gunst zu erweisen wünscht, und zieht sie im nächsten Augenblicke wieder an sich.

In St. Johann in Salzburg tragen die Perchten Schwerter; jeder ist von einem als Frau verkleideten Burschen begleitet. Es folgen in schwarze Schafpelze gehüllte Männer, die Teufelsmasken vor dem Gesicht und Ketten in den Händen haben.[3]

1) Offenbar ein Fruchtbarkeitszauber.
2) Mannhardt, a. a. O., I², S. 543.
3) Frazer: Scapegoat, p. 244, 245.

Rob. Eisler berichtet in den „Bayrischen Heften für Volkskunde" (1. Jahrgang 1914, Heft 4) über einen zuletzt im Jahre 1911 in Unterwessen (Chiemgau) als Fastnachtsbelustigung begangenen Umzug, dessen Mittelpunkt ein ein Schiff darstellender Festwagen bildet, dem ein zweiter Wagen folgt. Die Mannschaft des ersten Wagens trägt eine karnevalistisch verzierte Bürgerwehruniform — mitten darunter ein Hanswurst im Narrenkleid, — die des zweiten Wagens stellt die Partei der „Seeräuber" in einem phantastischen griechischen oder levantinischen (türkischen?) Kostüm dar. Daneben sind im Zuge sogenannte „wilde Männer" in Felltracht, zum Teil mit geschwärzten und vermummten Gesichtern, vertreten. Das Festspiel besteht in einem Schwerttanz, Bogentanz, Reifentanz und athletischen Gruppen. Eisler weist auf die merkwürdigen Parallelen zwischen dem Schiffsumzug der Wessener und der Prozession des Dionysoskarrens und dem Seeräuberspiel im altgriechischen Dionysoskult hin.

Zu einer ganzen Reihe von Eigentümlichkeiten des thrakisch-nordgriechischen Maskenspieles lassen sich Parallelen aus ähnlichen Bräuchen bei den alten Römern, in Deutschland, England, Schweden usw. aufzeigen, wobei die englischen „*Plough-monday plays*" besonders verwandt erscheinen; es obliegt uns aber auch die Aufgabe, unsere Aufmerksamkeit den Überresten des Dionysoskultes, soweit sie sich in unserem Maskenaufzug erhalten haben, zuzuwenden und festzustellen, ob ein Zusammenhang mit dem antiken Kult angenommen werden darf. Denn dies allein hebt unseren Brauch aus der großen Anzahl der in ganz Europa verbreiteten heraus.

Auch in dieser Frage ist bereits von Dawkins[1] vorgearbeitet worden; wir wollen zunächst ihn zu Worte kommen lassen.

Die örtlichen Umstände sind der Annahme, daß es sich um „*survivals*" des DionysosK-ults handelt, nicht ungünstig, da der Brauch in einer griechischen Gemeinde angetroffen wurde, die sich am Sitze der alten thrakischen Könige befindet und durch später hinzu-

1) Dawkins, a. a. O., p. 191 ff.

gekommene fremde Volksbestandteile, Bulgaren und Tscherkessen, von der Umwelt abgesperrt wurde.

Was einem zunächst in die Augen fällt, ist die alte Pflegemutter *Babo*, die das Kind in einer *Likni* trägt. *Likni* bedeutet nur hier „Korb" oder „Wiege"; dazu kommt, daß ein Korb sonst nicht als Wiege gebraucht wird. In den Dialektglossaren findet sich das Wort mit der obigen Bezeichnung nicht.[1] Dies ist in der Tat auffallend und es scheint, daß das Wort sich hier ausnahmsweise wegen des rituellen Brauches erhalten hat. Denn dieser knüpft offenbar an den klassischen Gebrauch des *Liknon* im Kultus des Dionysos an. Auch das Kind in der Wiege heißt im modernen Maskenspiel *Liknites* so wie Dionysos. Das *Liknon* ist eigentlich eine Getreideschwinge, um das Korn von der Spreu zu reinigen. Wir besitzen zwar keine klaren Angaben über das dionysische Ritual der *Liknophoria*, dürfen aber annehmen, daß das heilige Kind gleich nach seiner Geburt in das *Liknon (mystica Vannus Jacchi)* gelegt wurde und daß dies zu magischen Zwecken geschah, um Glück und Fruchtbarkeit zu bringen.[2] Auf jeden Fall wurde ein Korb nur in dieser Absicht als Wiege benützt.

Wenn *Kapsomana* Pflegemutter bedeutet, darf die *Babo* wohl mit den Nymphen verglichen werden, die den Dionysos in ihre Obhut nahmen; diese aber sind nichts anderes als die weiblichen Verehrer des Gottes, die Mänaden.[3]

Von dem Kinde in der Wiege *(Liknites)* wurde in Viza erzählt, daß es ein Siebenmonatskind *(Hephthamenitiko)* unehelicher Abkunft sei. Dies stimmt wiederum zu der vorzeitigen Geburt des Dionysos aus Semele, der Geliebten eines geheimnisvollen Vaters.

Die Klage der *Babo*, daß das Kind zu groß für die Wiege geworden ist und eine Frau braucht, legt den Gedanken nahe, das

1) Nilsson: Der Ursprung der Tragödie. Neue Jahrb. f. d. klass. Altertumsgeschichte und deutsche Literatur, XIV., 1911, S. 683, Anm. 2.

2) Der magische Zusammenhang von „Kind und Korn" im Sinne Mannhardts (Mythologische Forschungen, Straßburg 1884).

3) Wohl Mutterfiguren aus der Zeit des sogenannten Matriarchates.

Kind mit dem führenden „Mönch" zu identifizieren, der in jener Phase des Spieles eben dabei ist, eine der *Koritsia* zur Frau zu nehmen.

Eine Hochzeit war bekanntlich ein Bestandteil des Kultes in Kreta und Athen, wo die Zeremonie — die Vermählung des Dionysos mit der Frau des ἄρχων βασιλεύς[1] — im Βουκόλιον stattfand, das in seinem Namen eine Erinnerung an die alte Vorstellung des Stier-Dionysos bewahrt und mit den feierlichen Pflugriten der athenischen Religion verknüpft war.

Ein durchgreifender Zug im Dienste des Dionysos war die φαλλοφορία, das Umhertragen eines großen hölzernen oder ledernen Phallus. Es handelte sich offenbar um einen Fruchtbarkeitszauber; der Ritus gehörte mit zur derben Unschuld antiker Bauernreligion.

In dem modernen thrakischen Mimus folgen Tod, Häutung und Neuerweckung in geziemender Reihenfolge. Die Auferstehung oder Wiederkehr des Dionysos im antiken Ritual entspricht ursprünglich nicht, wie eine Betrachtung der bezüglichen Begehungen lehrt, dem gewalttätigen sakramentellen Tod, der ὠμοφαγία des Gottes, die wohl nur alle zwei Jahre erfolgte, sondern seinem jährlichen Dahinschwinden, Einschlafen oder Tode, der in einer winterlichen Begräbniszeremonie oder darin seinen Ausdruck finden konnte, daß eine Puppe ins Wasser gestürzt oder eingegraben wurde.[2] Was soll man aber nun zu den *Katsiveloi*, den Zigeunerschmieden, sagen, die die Pflugschar verfertigen, und zu dem zweiten Schauspieler, der, wenn auch vom ersten kaum unterschieden, diesen tötet? Der klassische Dionysos wurde von seinen Verehrern und Gefolgsleuten, den Titanen, getötet, die auch Schmiede waren; es darf daher vermutet werden, daß der zweite „Mönch" und die Zigeuner ursprünglich dieselbe Rolle spielten und beide Verehrer des Gottes waren.[3] Die Identifi-

1) Vgl. die ähnlichen Riten des Maiherrn und der Maifrau und die heilige Hochzeit von Siva und Parvati im heutigen Indien. Mannhardt, a. a. O., I², S. 424 ff., Frazer: The Golden Bough. I², p. 229; II, p. 109.

2) So L. R. Farnell: The Cults of the Greek States, V, p. 186, Oxford 1907; Mannhardt, a. a. O., I², S. 411.

3) Mit dem Charakter einer Vaterfigur gegenüber dem Sohn-Gott.

zierung der Satyrn mit dem thrakischen Stamme der Satrae[1] und der Titanen mit den Kultgenossen des Gottes, die diesen zuerst töteten und dann beklagten, legt die Annahme nahe, daß auch die Zigeuner und der zweite *Kalogeros* diesen gemeinsamen Ursprung haben und den Kureten und Saliern gleichzustellen sind.

Wenngleich Vizyenos behauptet, daß die *Kalogeroi* sich gegenseitig schlagen, dürfte wohl früher — nach dem Muster des von den Saliern mit Ruten geschlagenen römischen Sündenbockes *Mamurius Veturius* — der erste *Kalogeros* von dem zweiten und den Ruten tragenden *Katsiveloi* geprügelt worden sein. Als später die Zigeuner als die typischen Schmiede angesehen wurden, wurde ihnen die Herstellung des Pfluges übertragen, indes die Rolle des Totschlägers infolge einer sonderbaren Verwechslung einer Dublette des Dionysos zugewiesen wurde,[2] deren späterer Ursprung durch die Parallelen in Thessalien und Skyros erhärtet wird. Es ist möglich, daß in Skyros der Franke einst den maskierten Schauspieler tötete, so wie in Thessalien am Dreikönigsabend der Araber noch heute den Bräutigam erschlägt.

Dawkins glaubt, in dem zweiten *Kalogeros* den göttlichen König des kommenden Jahres zu erkennen, der seinen Vorgänger wie der König des Waldes in Nemi tötet, hält aber seine eigene Vermutung mit Rücksicht auf das Vorkommen bloß einer Person in den den *Kalogeros* entsprechenden Rollen in Thessalien und Skyros für nicht sehr wahrscheinlich, so daß es wohl bei der Annahme eines späteren Ursprungs des zweiten *Kalogeros* sein Bewenden haben wird. Es werden im Berichte Dawkins' verschiedene Felle genannt, ein Ziegenfell, ein Wolfspelz, ein Fuchspelz sowie das Fell eines Rehkalbes, mit denen sich die „Mönche" maskieren; obwohl das Fell eines Stieres nicht aufgezählt wird, will Dawkins dennoch dieses wegen

1) Zuerst vom englischen Obersten Leake als Vermutung ausgesprochen.

2) Der Kampf des Gottes mit sich selbst, mit seinem andern Selbst, das ein Symbol einer bestimmten seelischen Tendenz darstellt, ist ein charakteristischer Mythenzug. Vgl. auch den später behandelten Kampf des Dionysos mit seinem Doppelgänger Pentheus. Welches diese seelische Strömung ist, die in dem Gegenspieler personifiziert wird, soll weiter unten erörtert werden.

der Zugehörigkeit des *Kalogeros* zum rituellen Pflugumziehen für die älteste Verkleidung ansehen und dadurch eine Übereinstimmung mit dem stiergestaltigen thrakischen Gott herbeiführen. Töten und Schinden des *Kalogeros* erscheinen demnach als Überreste des alten Brauches, die als Stier vorgestellte Vegetationsgottheit zu töten und zu verzehren; vielleicht wurde auch einmal ein Mensch geopfert.

Bevor wir daran gehen, die psychologische Bedeutung des Vegetationsritus, der uns hier beschäftigt, zu ergründen, wollen wir uns mit der vorläufigen Feststellung begnügen, daß die große Anzahl von Maskenspielern sich bei der Analyse auf vier, wenn nicht drei Personen zurückführen läßt,[1] und den sonstigen Spuren, die vom modernen Karnevalsbrauch zum antiken Dionysoskult führen, nachgehen. Erst dann wird unsere Untersuchung den Beweis ihrer tieferen Berechtigung erbringen können.

Ähnliche Maskenspiele wie die von den englischen Forschern in Thrakien, auf Skyros, in vielen Teilen Thessaliens und im südlichen Mazedonien beobachteten wurden schon Jahrzehnte früher bei den Albanesen und in Epirus festgestellt, wenngleich dort Tötung und namentlich Wiederbelebung keinen festen Bestandteil des Brauches bilden.

Auch verwandte bulgarische Vegetationsriten (bei den bulgarischen Bewohnern Thraziens und in Bulgarien) wurden vor einigen Jahren beschrieben; freilich kommt in ihnen keine Tötung eines Mitspielers vor. Die Hauptperson, der *Kuker*, trägt die charakteristische Kopftracht von Ziegenfell und Schellen am Gürtel; sein Antlitz ist mit Ruß geschwärzt, in der Hand hält er eine Keule; neben ihm steht eine *Kukerica* (*Baba*, alte Frau) und viele andere Figuren. Die Zeremonien, unter denen von jenen beiden aufgeführte laszive Tänze und eine rituelle Pflügung (der Pflug von bekannter phallischer Bedeutung) besonders hervorzuheben sind, finden auch am Käse-

1) Der Mann mit geschwärztem Gesicht, der „Mönch“, die Mutter und die Braut. — Eine tiefere Begründung für die Reihenbildung der einzelnen Figuren soll weiter unten versucht werden.

montag statt.[1] In einzelnen Orten Bulgariens wird auf die Anfertigung der von den *Kukeri* getragenen Masken viel Mühe verwendet; diese stellen Tierköpfe in phantastischer Kombination dar. Die *Kukeri* tragen in den Händen einen *Klunk* (Stock mit Haken) und einen *Topus* (Knüttel, ein großer Phallus?).

Der oben erwähnte albanesische Brauch[2] erinnert einigermaßen an jenen in Skyros, der die dramatischen Elemente bereits eingebüßt hat. Am vorletzten Sonnabend der Osterfasten, dem St. Lazarus-Tag, ziehen die Knaben, verkleidet und mit Schellen behangen, von Dorf zu Dorf. Jeder Trupp besteht in der Regel aus sechs Köpfen: einer trägt einen Korb, in dem er die geschenkten Eier sammelt, ein anderer hält einen Trichter, den er als Trompete benützt, und ein dritter ist als Braut (*Nousse*, neugriechisch = νύμφη) verkleidet.

W. Tomaschek hat in seiner 1868 in den Sitzungsberichten der Wiener Akademie der Wissenschaften erschienenen Abhandlung[3] „Über Brumalia und Rosalia usw." einen Zusammenhang zwischen dem Dionysos-Kult und dem spätrömischen Sommerfeste der Rosalien nachgewiesen. Für ihn lag eine Vorarbeit über die Rosalien, insoweit sie in das Gebiet der slawischen Mythologie und Heortologie einschlagen, in der 1864 veröffentlichten Untersuchung von Miklosich: „Die Rusalien", vor.[4] Miklosich weist darin die Ansprüche der Slawisten zurück und stellt die Behauptung auf, daß die Feier nicht slawischen Ursprungs und das Wort „Rusalien" selbst lateinisch sein müsse.

Zufälligerweise besitzen wir einen von Tomaschek[5] angeführten Bericht über ein Rosalienfest, das zwischen dem 1. und 7. Mai in

1) G. Kazarow: Karnevalbräuche in Bulgarien. Arch. f. Rel., 1908, XI, 407 ff.

2) J. G. v. Hahn: Albanesische Studien I, 156. Zitiert bei Nilsson, a. a. O., S. 678.

3) LX, 351 sq.

4) Sitzungsberichte der Wiener Akademie der Wissenschaften, 46. Bd., 1864, S. 386—405.

5) Tomaschek, a. a. O., S. 370/71.

Parga in Epirus abgehalten wird, in einer Gegend, die nicht weit von jener entfernt ist, wo die von den Engländern geschilderten Karnevalsspiele veranstaltet werden.

Tomascheks Gewährsmann *Ἀραβαντηνός* erzählt in seiner *Χρονογραφία τῆς Ἠπείρου* (Athen 1857, Tom. II, p. 191)[1] von verschiedenen komischen Szenen (*κωμικαὶ σκηναί*), mit denen sich das Volk während dieses Festes belustigt, und von einem fingierten Kampfe zwischen zwei als christliche und türkische[2] Krieger verkleideten Scharen, der mit der Gefangennahme des osmanischen Anführers, eines Paschas, abschließt. Es fehlt aber leider jede Andeutung über den Inhalt der verschiedenen komischen Szenen.[3]

Tomaschek hat in dem Kampfe ganz richtig nur eine neuere Darstellungsweise des alten dramatischen Streites zwischen Sommer und Winter erkannt; „an Stelle des Winters ist der blutdürstige Pascha getreten, der schließlich selbst Freiheit und Leben verliert." Dieser im Volksgebrauch heimische „*conflictus veris et hiemis*" ist gewöhnlich ein Zweikampf, oft aber auch ein Kampf zweier Scharen.[4]

Nilsson[5] hat den Entwicklungsgang, den die mit dem Dionysos-Kult verbundenen Rosalien durch die Jahrhunderte bis auf die Gegenwart genommen haben, an der Hand der Untersuchungen von

---

1) — *τὴν καλουμένην ἑορτὴν Ῥοζαλίαν ἢ Ῥουσάλια, διαρκοῦσαν ἀπὸ τῆς ἁ μέχρι τῆς ή Μαΐου ὅτε ὁ λαὸς ἐκλέγων πολίτην τινὰ ὡς ἀρχηγὸν εὐθύμει διὰ διαφόρων κωμικῶν σκηνῶν· μεταξὺ δὲ τούτων ἐκρότει καὶ πλαστήν τινα μάχην, σχηματιζομένων δύο στρατιωτικῶν σωμάτων τοῦ μὲν χριστιανικοῦ, τοῦ δὲ ὀθωμανικοῦ ἀρχηγουμένου ὑπὸ πλαστοῦ Πᾶσσα, ὅστις συνελαμβάνετο αἰχμάλωτος μετὰ τὴν γενομένην ἐν τῇ τελευταίᾳ ἡμέρᾳ τῆς ἑορτῆς ψευδομάχην.*

2) Vgl. die türkischen Seeräuber beim Unterwessener Volksspiel (S. 31).

3) Beim Pfingstritt in Schwaben versprechen Maienführer und Oberst, tapfer mit den Türken fechten zu wollen. In Nusplingen tritt der türkische Kaiser oder Sultan beim Maienreiten auf (Mannhardt, a. a. O., I², 350, 352). Die Türken stellen winterliche Gestalten des Vegetationsdämons dar. Von ihnen führt eine Brücke zu den „Persern" des Aeschylus.

4) Usener: Arch. f. Rel. 1904, VII, 303 ff.; Nilsson: Griechische Feste von religiöser Bedeutung. Leipzig 1906, S. 413.

5) Nilsson, a. a. O., S. 678 ff.

Miklosich,[1] Tomaschek[2] und Perdrizet[3] mit viel Umsicht rekonstruiert. Der Name Rosalien erscheint nach den inschriftlichen Zeugnissen zuerst in Rom unter Domitian. Auf italischem Boden — der Name ist lateinisch — ist noch kein Zusammenhang mit dem Dionysos-Kult zu finden; es ist vielmehr wahrscheinlich, daß die t alischen Rosalien entweder der Göttin Flora oder der Venus-Aphrodite gehörten. Wie bei so manchem Vegetationsfest (Anthesterien u. a.) wird nicht nur der Einzug einer Jahreszeit, in diesem Falle des Sommers, gefeiert, sondern der Tag hat auch Beziehungen zu den Toten, zwischen deren Wirken und dem Gedeihen der Vegetation nach primitiver Anschauung ein geheimnisvoller Zusammenhang bestand. Freilich dürfte bei den Rosalien die Verbindung mehr äußerlich gewesen sein. Neben den Rosalien werden in den testamentarischen Dispositionen auch die Parentalien und das Veilchenfest im Frühling als die Tage genannt, an denen Grabopfer stattzufinden haben. Die Gastmähler, die in der Rosenzeit und namentlich während des Rosenfestes abgehalten zu werden pflegten, wurden bisweilen auch an die Grabstätte verlegt; nicht nur der Tisch der Schmausenden, sondern auch das Grab wurde mit Rosen reich geschmückt.

Wie Th. Mommsen[4] auseinandergesetzt hat, bilden die Rosalien mit den Saat-, Ernte-, Weinfesten, den auf Geburt und Tod bezüglichen und den politischen wie den Vota *(votorum nuncupatio)* jene Gattung von Festen, die in der Übergangszeit zwischen der Herrschaft der heidnischen und der christlichen Religion eine Rolle zu spielen berufen waren, da sie des spezifisch heidnischen Charakters entbehrten und Christen und Heiden in gleicher Weise ermöglichten, sich bei ihnen zusammenzufinden. So vermochten sich manche pomphaften Gebräuche, die bei dem Feste des Sommereinzuges üblich gewesen waren, auf spätere Zeiten zu vererben; man denke an das

1) Miklosich, a. a. O.

2) Tomaschek, a. a. O.

3) Perdrizet, Bull. de Corr. hell., 1900, XXIV, p. 299.

4) Berichte über die Verhandlungen der Königlich sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig. II. Bd., 1850, S. 69 bis 72.

prachtvolle Fest der heiligen Rosalia, das in Palermo vom 9. bis 13. Juni gefeiert wird.

Die Rosalien haben sich nach Osten[1] verbreitet und sind dort sehr volkstümlich geworden; ihr Name ist in viele slawische Sprachen übergegangen, so daß man schließlich an einen slawischen Ursprung des Festes geglaubt hat. Sein zähes Fortleben beweist der aus den Fünfzigerjahren des neunzehnten Jahrhunderts stammende Bericht über die Begehung im griechischen Parga.

Die Wanderung nach Osten erfolgte anfangs im Anschlusse an den Kaiserkultus. Wenn auch jene zu einer Zeit geschah, die für diese Feste als religiös indifferent besonders günstig war, läßt sich die weite Verbreitung auf der Balkanhalbinsel durch die angeführten zwei Ursachen nicht befriedigend erklären; das treibende Moment lag in einer inneren Verwandtschaft zwischen den Rosalien und einem mächtigen einheimischen Kult. Die Brücke zwischen den Rosalien und der Religion des Dionysos bildete der Totenkultus; die Beziehung zur Unterwelt, zum Reiche der Toten ist ja ein ursprünglicher Zug dieser Religion.[2] Wie es in solchen Fällen zu geschehen pflegt, haben der fremde und der einheimische Kult gegenseitig umbildend aufeinander eingewirkt.

Léon Heuzey hat in einem interessanten Aufsatz „Le panthéon des rochers de Philippes“[3] zwei Inschriften aus der Umgebung von Drama mitgeteilt, die Zeugnis ablegen von der fortschreitenden Romanisierung und Anwendung römischer Namen auf einheimische Einrichtungen sowie von dem Leben des Dionysos-Kultes auch in später Zeit.[4] Wahrscheinlich enthalten beide Inschriften testamentarische Bestimmungen; von der zweiten ist nur der Anfang erhalten.

1) Die in Rußland übliche Totenverehrung in der Woche vor Pfingsten, *Russalnaja nedělja*, geht auch auf die Rosalien zurück. Von dem Feste wurden bei den Russen die Seelen der Toten *russalki* genannt. Vgl. L. Deubner: Russische Volkskunde. Arch. f. Rel. IX, S. 455.

2) Nilsson zitiert eine archaische Grabschrift aus Cumae: *οὐ θέμις ἐνταῦθα κεῖσθαι (εἰ) μὴ τὸν βεβακχευμένον.*

3) Revue archéologique, VI. année, Juin 1856, p. 449—460.

4) Tomaschek, a. a. O., S. 373 ff.

Die letzte Zeile der ersten Inschrift besagt, daß Bithus und Rufus den *Thiasoten* des *Liber Pater Tasibastenus* bestimmte Summen zu dem Zwecke widmen, damit aus den jährlichen Zinsen an ihrem Grabmale von diesen alljährlich am Tage der Rosalien Schmausereien abgehalten werden. *Tasibastenus* ist ein lokaler einheimischer Beiname des *Liber Pater.*[1] Die Namen der behandelten Inschrift gehören nach Tomaschek dem bessischen Volksstamm an, bei dem vorzüglich der Dionysos-Kult einheimisch war; es ist anzunehmen, daß die Thiasoten des *Liber Pater Tasibastenus* sich aus Männern und Frauen dieses religionseifrigen Volkes zusammensetzten.[2]

In der zweiten unvollständigen Inschrift findet sich der gleiche Name für den thrakischen Gott. Auf der anderen Seite entsprachen die heitere Seite der Rosalien, die rosenbekränzten Schmausereien den freudigen Äußerungen der Religion des Wein- und Frühlingsgottes Dionysos.

So kam es, daß die Rosalien auf der Balkanhalbinsel die Bezeichnung einer dionysischen Feier wurden. Das Schicksal der heidnischen Feste war nach dem Untergange der antiken Religion verschieden. Die Feste mit deutlich heidnischem Gepräge verschwanden oder büßten ihre wesentlichen Züge ein. Wegen ihres indifferenten Charakters vermochten sich hingegen die Rosalien in die christliche Zeit herüberzuretten, es wird ja sogar von einem ῥοδισμός an den Gräbern der Märtyrer berichtet. Trotz einzelner lokaler Ausnahmen verwandelten sich die Rosalien aber nicht in ein Kirchenfest, sondern lebten verweltlicht im Volksgebrauche fort, geradeso wie sich viele andere europäische Dorffeste und auch Kinderspiele aus einem alten Ritus ableiten lassen. Die Veränderung betraf in erster Linie die Zeitlage; der alte Brauch zeigte die Tendenz, mit andern, an einen andern Kalendertermin gebundenen zu verschmelzen. Nilsson erklärt auf diese Weise die Erscheinung, daß in den heutigen ländlichen Festen oft mehrere Bräuche zusammengelegt worden sind, die

1) Tomaschek vermutet (S. 381, 82): *Tasibasta* = „Thasierungsansiedlung" = κρηνίδες (eine Stadt in der Nähe von Philippi).

2) Tomaschek, a. a. O., S. 391.

im Festkalender des alten Griechenlands, jeder für sich, einen Platz einnahmen; z. B. im Karneval von Viza Hochzeit (bei den attischen Anthesterien usw.), dann Tötung und Wiederbelebung (bei den attischen Buphonien), endlich rituelle Pflügung (die heilige Pflügung der Buzygen). Wir verstehen nun, daß alte Volksbräuche sich mit Vorliebe gerade nichtkirchlichen Festen wie den Rosalien angeschlossen haben.[1] Daraus mußte sich eine ländliche Feier entwickeln, die dem Typus der noch heute beobachteten ähnlich ist.

Der Ausdruck *Ῥουσάλια* begegnet uns zunächst im Kommentar, den Theodor Balsamon, der gegen Ende des zwölften Jahrhunderts lebte, zum 62. Kanon des sechsten trullanischen Konzils schrieb, das am Anfange des achten Jahrhunders stattfand.[2] Wir erfahren daraus, daß das „sonderbare" Fest der Rosalien nach Ostern auf dem Lande nach einem alten heidnischen Brauche gefeiert wurde.[3] Im Kanon selbst kommt die Bezeichnung „Rosalien" für die dort erwähnte am 1. März gefeierte Panegyris nicht vor, aber Nilsson[4] spricht mit Recht die Vermutung aus, daß die von dem Konzil verbotenen Bräuche, unter denen Balsamon auch Zeremonien und Tänze von Männern und Frauen mit Kleidertausch der Geschlechter anführt, die sonst Rosalien genannten seien. Und in der Tat stimmt deren Beschreibung mit der nachstehenden Schilderung *περὶ τῶν Ῥουσαλίων* des Demetrios Chomatianos, Erzbischofs von Achrida, aus dem Anfang des dreizehnten Jahrhunderts in vielem überein.[5] Das Rosalien-Fest wird in der Woche nach Pfingsten gefeiert; Scharen junger Leute

1) Da die Volksschauspiele meistens eine Feier der Frühlingswiederkehr darstellen, liegt die Frage nahe: wie kommt es, daß diese Begehungen gewöhnlich mitten im Winter zu Weihnachten stattfinden? In diesem Falle hat sie das kirchliche Fest von ihrem ursprünglichen Standpunkt im heidnischen Festkalender (Frühlings-, Sommer- und Winterbeginn) herübergezogen.

2) Tomaschek, a. a. O., S. 370.

3) *Τοιαύτη πανήγυρις ἀλλόκοτος ἔστι καὶ τὰ λεγόμενα Ῥουσάλια τὰ μετὰ τὸ ἅγιον πάσχα ὑπὸ κακῆς συνηθείας ἐν ταῖς ἔξω χώραις γινόμενα (Σύνταγμα τῶν θείων καὶ ἱερῶν κανόνων-ὑπὸ Γ. Α. Ῥάλλη καὶ Μ. Πότλη-' Ἀθήνησιν* 1852, II, p. 450).

4) Nilsson, a. a. O., S. 682.

5) Tomaschek, a. a. O., S. 370.

ziehen in den Dörfern umher und heischen die üblichen Gaben παιγνίοις τισὶ ὀρχήμασι καὶ βεβακχευμένοις ἅλμασι καὶ σκηνικαῖς ἀσχημοσύναις. Hier ist die Feier bereits auf die Woche nach Pfingsten verschoben; wir hören von Umzügen, Tänzen, Sprüngen, mimischen Aufführungen und Vermummungen, wobei das bakchische Element bedeutsam hervortritt. Im ganzen fühlen wir uns an manche nordeuropäische Pfingstbräuche erinnert. Von dem Inhalte der σκηνικαὶ ἀσχημοσύναι erfahren wir leider hier ebensowenig wie von dem der κωμικαὶ σκηναί im epirotischen Parga.

Mit Recht hebt Nilsson hervor, daß die zeitliche Nichtübereinstimmung zwischen den von den Engländern beschriebenen Karnevalsbräuchen und den mittelalterlichen und heutigen Rosalien nicht als Argument gegen den zwischen ihnen wohl zweifellos bestehenden Zusammenhang verwendet werden kann. Jene fallen nämlich teils in die Zeit vor Fasten, teils auf den Dreikönigstag oder auf den Vorabend des Festes, diese bei Balsamon in die Zeit nach Ostern, bei Chomatianos nach Pfingsten, in Epirus in die erste Woche Mai. Aber Wace, der das Epiphanienfest in Thessalien gegeschildert hat, erzählt bei Ridgeway,[1] daß eine ähnliche Feier am 1. Mai auf dem Pelion abgehalten werden soll.

Nach dem Vorhergehenden ist es in hohem Grade wahrscheinlich, daß ein geschichtlicher Zusammenhang zwischen den heutigen Bräuchen und dem antiken Dionysos-Kult besteht; die Rosalien, die alte dionysische Bräuche an sich gezogen hatten, dienten dabei als Bindeglied. Für das direkte Fortleben des Dionysos-Kultes spricht, daß der oben erwähnte Kanon des trullanischen Konzils den Namen des Dionysos bei der Weinlese anzurufen verbietet. Hingegen ist uns keine Kunde vom Fortleben der dionysischen Frühlingsfeier im Mittelalter erhalten.

Nilsson ist ein vorsichtiger Forscher. Er legt sich die Frage vor, ob die schon von Dawkins hervorgehobenen Vergleichspunkte, die rituelle Hochzeit, die Phallophorie, das *Likni*, der *Liknites* usw.,

1) W. Ridgeway, a. a. O., p. 23.

etwas dem Dionysos-Kult Eigentümliches darstellen, das nicht in anderen ähnlichen Fruchtbarkeitsriten wiederkehrt. Er meint, diese Frage verneinen zu sollen, gibt aber trotzdem zu, daß die Übereinstimmungen sehr auffallend sind, namentlich der *Liknites* und die Phallophorie, die für den Dionysos-Kult charakteristisch ist. Er will auch nicht in Abrede stellen, daß die Rosalien durch die Aufnahme von fremden, insbesondere slawischen Bräuchen umgewandelt worden sein könnten. Doch vermögen alle Einwände sein Hauptargument für den geschichtlichen Zusammenhang nicht zu erschüttern, daß sich der von Dawkins beobachtete Festbrauch und die so ähnlichen Bestandteile des antiken Dionysos-Kultes beide in Thrazien, der Wiege dieses Kultes, finden. Es wäre natürlich auch denkbar anzunehmen, daß beide gemeinsam aus einer unvordenklich alten Bauernreligion stammen.

Farnell[1] hat auch auf die Ähnlichkeit zwischen einem gleichfalls von Dawkins[2] beschriebenen Feste, das am nämlichen Tage wie das Volksschauspiel von Viza an der Nordgrenze Thrakiens gefeiert wird, und antiken Riten des Dionysos-Kultes hingewiesen. Dort wird nämlich ein in Bocksfelle gekleideter maskentragender Mann als Festkönig angeredet und unter Musikbegleitung von Knaben in Mädchenkleidern auf einem Prozessionswagen einhergefahren; sein Gefolge schenkt den Hausvätern Wein aus, er selbst streut Saatgut über die Menge der Zuschauer und wird zum Schluß in den nächsten Fluß geworfen.

Nun erzählt Pausanias (II, 374), daß die Argiver den Brauch hatten, alljährlich ein Bild oder Symbol des Gottes Dionysos in den Lernäischen Sumpfsee zu werfen, während der attische Geschichtsschreiber Philochoros (angeführt in der Anmerkung eines Auslegers des sechsten homerischen Hymnus „Dionysos und die Räuber") uns belehrt, daß den Einwohnern der Fischervorstadt Halieis oder Halike des argivischen Städtchens Hermione (wo nach Pausanias, II, 351 zu Ehren des Dionysos Melanaigis ein Musikfest mit einem

1) L. R. Farnell, a. a. O., V, p. 181, cf. p. 107.
2) Dawkins, a. a. O., p. 191 ff.

Kampfe der Schiffe und Wettstreit im Tauchen verbunden gefeiert wurde) ein Orakel erteilt worden sei mit dem Befehl: „Badet im Meere Dionysos, den Fischergott“ (Dionysos Haliea).

Auf ähnliche rituelle Bräuche gehen offenbar die mythischen Überlieferungen zurück, die zu berichten wissen, daß Lykurgos (Jl. Z 135) den Dionysos und seinen Schwarm ins Meer gejagt habe und daß Dionysos und seine Meerfrauen von Perseus besiegt und in den Lernäischen Sumpf geworfen worden seien. Eine Kultlegende erzählt, daß Butes, ein priesterlicher Würdenträger des Gottes, und seine Thraker die heiligen Symbole der Bakchosmysterien ins Meer geworfen hätten. Der „Rinderhirt“ stürzt sich dann selbst in einen Brunnen.

Im modernen Bulgarien, dessen Bevölkerung sicherlich in verwandtschaftlichem Zusammenhange mit den alten Thrakern steht, wird nach Kazaroff[1] der Gott German beweint und in den Fluß geworfen. Die bei den Gelehrten so beliebte Deutung als Regenzauber dürfte auf die vorliegenden Beispiele keine Anwendung finden; es handelt sich wohl eher um einen Zauberbrauch der Fischer (Fischen eines Menschen oder noch wirkungsvoller: der Fischergottheit als Fangglück bringender Analogiezauber),[2] in dem einen oder andern Falle vielleicht auch um den Brauch, das Land von dem geschwächten Vegetationsnumen zu befreien, das durch einen kräftigeren Nachfolger ersetzt wird.[3]

Mannhardt hat die antiken Wald- und Feldkulte aus nordeuropäischer Überlieferung erläutert, ohne sich bestimmt für die Annahme einer Entlehnung auszusprechen. Das Material der südeuropäischen Bräuche, das ihm großenteils unbekannt geblieben ist, bildet hierzu eine willkommene Ergänzung und die modernen thrakischen Karnevalsspiele lassen das Festhalten an einem auch inhaltlichen Zusammenhange mit der Keimzelle des attischen Dramas als wohl-

1) G. Kazaroff: Zur Religion der alten Thraker. Klio 1906, S. 169.

2) Geburt aus dem mütterlichen Wasser.

3) Vgl. zum Menschenfischen als Zauberbrauch Eisler, a. a. O., Jahrgang II, 1915, S. 106 ff.

begründet erscheinen. Von der Analyse des thrakischen Brauches wird also vielleicht ein Licht auf die ursprüngliche Bedeutung des Dramas fallen.

Es wurde oben angedeutet, daß die Anzahl der Maskenspieler sich zunächst auf vier Personen: den Mann mit geschwärztem Gesichte, den *Kalogeros,* die Mutter und die Braut, vereinfachen läßt. Dawkins hat bereits den späteren Ursprung des zweiten *Kalogeros* nachgewiesen. Offenbar aus Gründen des Parallelismus wurden diesen zwei *Kalogeroi* zwei Bräute entgegengesetzt; wir dürfen daher vermuten, daß ursprünglich auch nur eine *Koritsia* vorhanden war.

Bei der von Dawkins in Hagios Georgios beobachteten Karnevalsfestlichkeit wurde die Rolle der *Babo,* der alten Frau, von der gleich ihr in Lumpen gekleideten *Katsivela* oder Zigeunerin gegeben, die ihre Dublette zu sein scheint. Vizyenos spricht von drei oder vier *Katsiveloi* während in dem von Dawkins beschriebenen Brauch nur einer auftritt. Auch die mit Schwertern und Peitschen bewaffneten Polizisten gehören nicht zum Urschema, sondern wären als Dubletten oder richtiger noch als Abspaltungen[1] des „Mannes mit geschwärztem Gesicht“ zu bezeichnen.

Daß das mächtig heranwachsende[2] Kind, das nach einem Weibe verlangt, mit dem ersten *Kalogeros* identisch ist, der im Spiel un-

1) Über den Unterschied siehe weiter unten.

2) „Das schnelle Aufwachsen des Helden, ein häufig wiederkehrendes Motiv, scheint darzutun, daß . . . seine Geburt eigentlich eine Wiedergeburt bedeutet, daher er sich nachher so rasch an seine Heldenrolle gewöhnt.“ C. G. Jung: Wandlungen und Symbole der Libido, Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschungen, IV., 1, S. 242. — Nach Hesiod (Theog. v. 492 f.) wächst Zeus, der Verschlingung durch Kronos entronnen, mit großer Schnelligkeit heran und rüstet sich zum Kampfe gegen seinen Vater. Lorenz (Das Titanenmotiv in der allgemeinen Mythologie, Imago II, 1913, H. 1, S. 44) führt auch das Beispiel des Hermes und des riesenhaften Brüderpaares der Aloaden an und erklärt diesen typischen Mythenzug mit dem sehnlichen Wunsche des Kindes, so groß wie die Eltern zu werden. — Das Motiv findet sich auch in den Phantasien der Geisteskranken. (Vgl. hierzu J. Nelken: Analytische Beobachtungen über Phantasien eines Schizophrenen, das gleiche Jahrbuch, S. 550.)

mittelbar nachher die eine *Koritsia* verfolgt und heiratet, scheint ziemlich gewiß zu sein. Es bleiben also bloß vier Personen übrig, deren Geschichte wir folgendermaßen rekonstruieren können: Eine Frau gebiert ein uneheliches Kind, das frühzeitig geschlechtliches Verlangen trägt, ein Mädchen heiratet, der hinterrücks von einem Manne getötet, von den Hinterbliebenen betrauert wird und plötzlich zu neuem Leben erwacht.

Erinnern wir uns an die Bemerkung Dawkins', daß in Skyros der Franke vielleicht einst den maskierten Schauspieler tötete, so wie in Thessalien am Dreikönigsabend noch heute der Araber, dessen Gesicht geschwärzt ist, den Bräutigam erschlägt. Wir dürfen demnach den zweiten, bogentragenden „Mönch" in die Nähe des „Mannes mit geschwärztem Gesichte" stellen.

Das Schwärzen des Gesichtes soll die dämonische Natur ausdrücken; der bisweilen auch durch eine Maske gekennzeichnete Dämon geht aber, wie uns zahlreiche Beobachtungen bei Wilden lehren, letzten Endes auf die Vorfahren, d. h. eigentlich auf den eigenen Vater zurück, der dem Kinde infolge seiner grenzenlosen Macht Todesangst einflößt. Der „schwarze Mann", mit dem die kleinen Kinder geschreckt werden, ist ja nichts anderes als eine Abspaltung dieser furchterregenden Seite des väterlichen Wesens. Auch die Todessymbolik bedient sich mit Vorliebe, sei es, um den Tod selber, oder sei es, um den Todesboten, den Stellvertreter des Todes, darzustellen, in den Produkten des Unbewußten, im Traum und im Märchen, einer schwarzen Erscheinung.[1] Wenn wir nun statt des zweiten *Kalogeros* den Vater einsetzen, der den Sohn wegen einer Frau erschlägt, so können wir, in Kenntnis der kindlichen Sohnespsyche, deren erste Verliebtheit der Mutter und deren erste Feindschaft dem Vater gilt (Ödipus-Komplex), noch einen Schritt weiter gehen und die Braut mit der Mutter identifizieren,[2] so daß wir am Schlusse bei dem dem Psychoanalytiker wohlbekannten Schema: Vater —

1) W. Stekel: Die Sprache des Traumes. Wiesbaden 1911, S. 350 ff.

2) Die Abspaltung der reizvollen, liebenswürdigen Seite der Mutter stellt sich im Bilde der Jungfrau oder Braut dar.

Mutter — Sohn, angelangt wären. Zu bemerken ist, daß die ganze Situation vom Standpunkte des Sohnes aus dargestellt ist.

Die nämliche Tätigkeit der Phantasie, die sich in den Tagträumen jugendlicher Neurotiker, im Traum, im Märchen und im Heldenmythus[1] offenbart, ist auch bei den vorstehenden Karnevalsbräuchen am Werke; Beobachtungen aus jener Entwicklungsstufe der beginnenden Entfremdung von den Eltern, die man nach Freud mit dem Namen: Familienromane der Neurotiker, bezeichnen kann, vermögen den Umstand aufzuklären, daß im thrakischen Karneval das Kind der *Babo* als uneheliches betrachtet wird, obwohl in der Version, die Dawkins in Hagios Georgios sah, die Zigeunerin, die die Rolle der Mutter übernommen hat, einen Mann, den *Katsivelos*, besitzt.

Den Mitteilungen Freuds[2] entnehme ich das Folgende: „Es gehört durchaus zum Wesen der Neurose und auch jeder höheren Begabung eine ganz besondere Tätigkeit der Phantasie, die sich zunächst in den kindlichen Spielen[3] offenbart und die nun, ungefähr von der Zeit der Vorpubertät angefangen, sich des Themas der Familienbeziehungen bemächtigt. Ein charakteristisches Beispiel dieser besonderen Phantasietätigkeit ist das bekannte Tagträumen,[4] das weit über die Pubertät hinaus fortgesetzt wird. Eine genaue Beobachtung dieser Tagträume lehrt, daß sie der Erfüllung von Wünschen, der Korrektur des Lebens dienen, und vornehmlich zwei Ziele kennen: das erotische und das ehrgeizige (hinter dem aber meist auch das erotische steckt). Um die angegebene Zeit beschäftigt sich nun die Phantasie des Kindes mit der Aufgabe, die jetzt geringgeschätzten Eltern loszuwerden und durch in der Regel sozial höherstehende zu ersetzen. Dabei wird das zufällige Zusammentreffen mit wirklichen Erlebnissen (die Bekanntschaft des Schloßherrn oder Guts-

1) Otto Rank: Der Mythus von der Geburt des Helden, Leipzig und Wien, 1909, S. 64 ff.

2) Bei Rank, a. a. O., S. 64 ff.

3) Von mir gesperrt.

4) Von Freud gesperrt.

besitzers auf dem Lande, der Fürstlichkeit in der Stadt) ausgenützt. Solche zufälligen Erlebnisse erwecken den Neid des Kindes, der dann den Ausdruck in einer Phantasie findet, welche beide Eltern durch vornehmere ersetzt. In der Technik der Ausführung solcher Phantasien, die natürlich um diese Zeit bewußt sind, kommt es auf die Geschicklichkeit und das Material an, das dem Kinde zur Verfügung steht. Auch handelt es sich darum, ob die Phantasien mit einem großen oder geringen Bemühen, die Wahrscheinlichkeit zu erreichen, ausgearbeitet sind. Dieses Stadium wird zu einer Zeit erreicht, wo dem Kinde die Kenntnis der sexuellen Bedingungen der Herkunft noch fehlt."

„Kommt dann die Kenntnis der verschiedenartigen sexuellen Beziehungen von Vater und Mutter dazu, begreift das Kind, daß *pater semper incertus est*, während die Mutter *certissima* ist, so erfährt der Familienroman eine eigentümliche Einschränkung: er begnügt sich nämlich damit, den Vater zu erhöhen, die Abkunft von der Mutter aber als etwas Unabänderliches nicht mehr in Zweifel zu ziehen. Dieses zweite (sexuelle) Stadium des Familienromans wird auch von einem zweiten Motiv getragen, das dem ersten (asexuellen) Stadium fehlte. Mit der Kenntnis der geschlechtlichen Vorgänge entsteht die Neigung, sich erotische Situationen und Beziehungen auszumalen, wozu als Triebkraft die Lust tritt, die Mutter, die Gegenstand der höchsten sexuellen Neugierde ist, in die Situation von geheimer Untreue und geheimen Liebesverhältnissen zu bringen. In dieser Weise werden jene ersten gleichsam asexuellen Phantasien auf die Höhe der jetzigen Erkenntnis gebracht."

Haben wir so vielleicht eine psychologische Begründung für die Tatsache der unehelichen Geburt der Hauptperson im thrakischen Frühlingsbrauch gefunden, die in mehr als einer Beziehung dem Helden im Mythus entspricht,[1] so dürfen wir doch auch nicht übersehen, daß bei

1) Das schnelle Heranwachsen des Kindes, das „riesigen Hunger und Durst verspürt", ist für wiedergeborene Helden kennzeichnend (prägenitale Regression). — „Sobald die Libido auf vorsexuelle Stufe regrediert, können wir erwarten, die Ernährungsfunktion und deren Symbole an Stelle der Sexualfunktion gesetzt zu sehen" (Jung, a. a. O., IV, 1, S. 366). Auch das Enthäuten weist auf das Motiv der Wiedergeburt hin.

Annahme einer direkten Herkunft aus dem dionysischen Spiel die uneheliche Abstammung als Erinnerung an die Geburt des *Dionysos Liknites* aus der von Zeus geschwängerten Semele gedeutet werden kann.

Dawkins erwähnt, daß die zwei „Mönche" in Hagios Georgios eine tschakoähnliche Kopftracht trugen und daß der kleine Knabe, der in Viza die Rolle des *Kalogeros* — die einzige dort übrig gebliebene — spielte, eine hohe kegelförmige Pelzmütze besaß. Die konische Form weist auf ihre phallische Bedeutung hin. Jung macht in seiner oben erwähnten Arbeit[1] darauf aufmerksam, daß der *Pileus*, ein konischer Hut, von Attis, dem phrygischen Gotte Men, von Mithras und den Dadophoren getragen wurde; Men, der in der römischen Kaiserzeit mit Attis verschmolz, stellte man in Gestalt eines Knaben dar, wie auch die Dadophoren knabenhafte Figuren sind. Diese Eigenschaft nähert sie nach Jung mit Men den Kabiren an. Dieselbe kegelförmige Kopfbedeckung ist auch für die Heinzelmännchen und das übrige Zwergvolk charakteristisch. Jung erscheint es bemerkenswert, daß gerade die Mönche (= *Kalogeroi*!) die Kapuze wieder erfunden (?) haben. Der knabenhafte (oder zwerggestaltige) griechische Jahresdämon Telesphoros trägt auch wie die Dioskuren einen spitzigen Hut und Kapuzenrock. Der obere Teil einer in Frankreich ausgegrabenen Bronzestatuette des Telesphoros läßt sich geradezu als ein „verkappter" Phallus beschreiben. Auf die phallische Bedeutung des Hutes in rezenten Phantasien hat Freud (Zentralblatt für Psychoanalyse II, S. 187 ff.) aufmerksam gemacht (spitze Mütze als Vorhaut). Das Vorkommen von hohen Hüten in europäischen Vegetationsumzügen und in den Maskentänzen der Wilden haben wir bereits früher hervorgehoben; in diesem Zusammenhange braucht nur daran erinnert zu werden (vgl. auch den *Apex* der Flamines, der Salier und des Mimen).[2]

---

1) Jung, a. a. O., S. 167, 248.

2) Bezeichnenderweise erscheint der *Pileus* auch im altrömischen und florentinischen Begräbniszeremoniell.

Penissymbole begegnen uns auch sonst im thrakischen Karneval. Der eine *Kalogeros* trägt einen hölzernen Phallus; der Plumpsack, das mit Knoten versehene Taschentuch, mit dem die *Koritsia*, die Mädchen, Zudringlichkeiten abwehren,[1] gehört ebenso hierher wie die Schwerter und Peitschen der Polizisten und der Schößling, den die Zigeuner tragen. Hingegen ist der Pfeil, mit dem der eine Knabe den andern erschießt, ein „negativer“ Phallus, „eine tötende, statt belebende Libidoform, also ein Todeswunsch statt eines Lebenswunsches“.[2]

Es ist nun bezeichnend, daß der eine Knabe durch den andern, der ihm bis auf die Waffe völlig gleicht,[3] getötet wird. Es ist, wie wenn ein — Selbstmord stattfände, der aber auch, da wir den Pfeil als ein Libidosymbol erkannt haben, als eine Art Selbstbefruchtung, als Introversion[4] aufgefaßt werden kann. Damit steht nicht im Widerspruch, in dem Vorgang eine Tötung durch den Vater, eine Bestrafung durch die phallische Macht des Vaters zu erblicken, da hier der Vater bloß die Projektion der Inzestangst, der negativen Libido, als des Hauptwiderstandes, der dem Sohn bei Besitzergreifung der Mutter entgegentritt, darstellt. Auch Selbstbestrafungstendenzen gelangen so zum Ausdruck.

Übrigens wird in der thessalischen Variante der Bräutigam, der ein rostiges Schwert (minderwertiger Phallus; vgl. in der Sage Hamlets in die Scheide eingekeiltes Schwert im Gegensatze zu dem vergifteten Schwert des Königs)[5] trägt, vom Araber, der eine Vaterfigur vorstellt,

1) Phallussymbole sind auch die Peitschen der Erinnyen, bei den Phorkyaden das eine Auge und der eine Zahn; bei Hexen der lange Zahn oder die lange Nase. (Vgl. S. Pfeifer: Äußerungen infantil-erotischer Triebe im Spiele. Imago 1919, H. 4, S. 258.)

2) Jung, a. a. O., S. 339.

3) Siehe S. 34, Anm. 2. — Hier klingt das Motiv des Doppelgängers an, dessen narzißtische Bedeutung bei Rank (Der Doppelgänger. Imago III, 4, 2) eine eingehende Behandlung erfahren hat.

4) Jung, a. a. O., S. 334. — Der Begriff der Introversion stammt von Jung. Er bedeutet das Versinken in die eigene Seele, die Einziehung des Interesses an der Außenwelt, das Aufsuchen der Libidoquellen im eigenen Ich.

5) S. Pfeifer, a. a. O., S. 258.

getötet und vom Doktor *(Jatros)*, einer Rolle, die bisweilen auch der Araber spielt, neu belebt.

Freud hat in der „Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben"[1] an der Hand einer Symptomhandlung des kleinen Hans mit ausgesprochenem Spielcharakter wahrscheinlich gemacht, daß das Messer im Spiel wie im Traum, in neurotischen Phantasmen usw. in der Hauptsache ein Penissymbol darstellt, aber auch die Bedeutung: Kind und Faeces in sich enthält. Das gleiche gilt von den Schwertern, die die Polizisten tragen; daß diese von jungen Männern, die ungefähr der nämlichen Altersstufe wie der getötete Sohn angehören, dargestellt werden, spricht für die Richtigkeit der Assoziation Kind—Schwert—Penis.[2] Tatsächlich sind die Polizisten Abspaltungen des feindlichen Vaters, die seine väterlich-phallische Macht symbolisieren sollen.

Über den Unterschied zwischen den von uns bereits mehrfach gebrauchten Begriffen Dublierung und Abspaltung sei kurz folgendes bemerkt. Der Ausdruck Dublette ist ein den Mythologen geläufiger Terminus, während die Abspaltung erst von der Psychoanalyse[3] als paranoischer Mechanismus festgestellt und gegenüber der Dublierung abgegrenzt wurde. Die Dubletten haben mehr den Charaker einer Kopie oder eines Abklatsches; die Abspaltung mit Identifikation unterscheidet sich von der Dublierung dadurch, daß bei ihr eine affektbetonte Tendenz einer bestimmten Person, in unserem Falle die phallische Macht des Vaters, vom Komplex losgelöst, dargestellt wird.[4] Die durch Abspaltung geschaffenen Figuren tragen mehr Selbständigkeit an sich als die Dubletten.

1) Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschungen, 1909, I. Band, S. 63—97.

2) Der Held heißt ja im Deutschen manchmal schlechtweg der „Degen".

3) Vgl. O. Rank: Der Mythus von der Geburt des Helden. Leipzig und Wien 1909, S. 75 ff.

4) Vgl. auch Pfeifer, a. a. O., S. 257. Er führt als Beispiel Laertes an, der in den letzten Szenen des „Hamlet" gleichsam aus der Person des Königs abgespalten erscheint.

Im engsten Zusammenhange mit der Dublierung und Abspaltung steht der zuerst von Freud[1] und Rank[2] beobachtete Mechanismus der Reihenbildung aus Vater- oder Mutter-Imagines, der, wie die Verschiebung, Verdichtung usw., im Dienste der Verdrängung steht. Wir verdanken Pfeifer[3] namentlich hinsichtlich der in der Religion, Mythologie, im Märchen und in der Psychose (Delirium tremens) vorkommenden unendlichen Reihe von Abspaltungen aus dem Vater, die seine väterlich-phallische Macht symbolisieren sollen, die Einsicht, „daß das Unbewußte mit dieser Spaltung ein Ziel verfolgt, und zwar die Angstentwicklung aus der überschüssigen Inzestlibido durch diese — bildlich ausgedrückt — Verdünnung des Abreagierens in Raum und Zeit zu vermeiden. Ein Vater, der sich tausend und aber tausendmal und in ebensoviel Teilen totschlagen läßt, verursacht keine solche Gewissensbisse wie ein mörderischer Schlag auf Laios von Ödipus' Hand".

Schon Mannhardt,[4] dem die Quellen der individuellen Phantasietätigkeit bei Neurotikern und Gesunden für eine psychologische Erklärung der Vegetationsriten noch nicht zur Verfügung standen und der trotz des von ihm geschaffenen außerordentlich fruchtbaren Begriffes des Vegetationsdämons über eine naturmythologische Auffassung nicht hinausgelangt ist, hat es als eine sehr befremdliche Erscheinung hingestellt, daß der Repräsentant des Wachstums und des Lebens — in unserem Fall der erste *Kalogeros* als Sohn des altgewordenen weiblichen Vegetationsdämons *Babo* beziehungsweise Vegetationsdämonenehepaares — in mimischer Nachahmung getötet wird. Er zieht für die Erklärung des Rätsels zwei Möglichkeiten heran, vermag sich aber schließlich für keine zu entscheiden.

Von der Ansicht ausgehend, daß der in manchen heutigen Frühlingsbräuchen stark verdunkelte Akt der Wiederbelebung ursprünglich

1) Freud: Über einen besonderen Typus der Objektwahl beim Manne. Jahrbuch f. psychoanalytische und psychopathologische Forschungen III, 1911. Ges. Schr. Bd. V.

2) Rank: Das Inzestmotiv in Dichtung nnd Sage. Leipzig und Wien 1912.

3) Pfeifer, a. a. O., S. 261.

4) Mannhardt, a. a. O., I², S. 358 ff.

einen integrierenden Bestandteil des Ritus ausmachte, hält Mannhardt es für denkbar, daß die Hinrichtung des Pfingstbutz — die er als bezeichnendes Beispiel anführt — die Tötung des Vegetationsdämons durch den Winter versinnbildlichen sollte und daß die Darstellung dieses der Zeit nach um sieben (!) Monate zurückliegenden Vorganges in den Frühlingsbrauch hineingeschoben wurde, um das Erwachen der Natur aus dem Tode, die Wiederbelebung sichtbar zu machen. Nach seiner Ansicht konnte man das Auferstehen nicht anders verbildlichen als durch vorgängige Darstellung des Todes.

Andere Sitten, bei denen eine theriomorphische Figur des Vegetationsdämons oder ein Strohmann zuerst feierlich geköpft und dann begraben wird, verleiten Mannhardt zu dem Schluß, daß diese das Begräbnis des ausgelebten Vegetationsdämons des alten Jahres darstellen sollen, der in den Boden verscharrt, unter Mist begraben wird, um neugeboren aufzuerstehen.

Zusammenfassend spricht er die Vermutung aus, daß wir es vielleicht bei unseren Frühlingsbräuchen — mögen sie nun in der Fastenzeit, im Mai oder zu Pfingsten stattfinden — nur mit entstellten und durcheinandergeratenen Bruchstücken eines ursprünglich vollständigeren Ritus zu tun haben, dessen Zusammenhang etwa der folgende war: Auszug nach dem Walde, Tötung (Köpfung) des Pfingstl daselbst (Begräbnis), Wiederbelebung, feierliche Heimführung ins Dorf, Wassertauche.

Gegen obige Annahme führt Mannhardt selbst zwei Gründe an, die diese zu erschüttern geeignet erscheinen. Es ist nämlich schwer faßbar, wie der Tötungsakt vom Anfang des Spieles an das Ende geriet, wenn man nicht etwa der Meinung ist, „daß dies aus Mißverstand geschah oder daß er proleptisch schon das spätere Ende der Vegetation im Hochsommer und Herbst bezeichnen soll“.[1]

Ferner legt die drastische Art der Hinrichtung Mannhardt die Vermutung nahe, daß es sich hier um ein Überlebsel aus einer weit zurückliegenden Zeit handelt, in der der in Grün gehüllte oder

1) Mannhardt, a. a. O., I², S. 360.

sonstwie als Genius des Wachstums oder Frühlings charakterisierte Mensch nicht nur scheinbar, sondern wirklich getötet wurde, um die mit seinem Blute besprengten Äcker und Personen seiner *δύναμις αὐξητική*, seines Numen teilhaftig zu machen. Bräuche, die bei mexikanischen Saat- und Erntefesten in Anwendung gewesen sind, dienen zur Stütze dieser Hypothese. Schurtz, der in seinem grundlegenden Werk „Altersklassen und Männerbünde" mit feinem Verständnis den Beziehungen zwischen den im Frühling stattfindenden Tänzen und Mummereien und der Jünglingsgesellschaft nachgespürt hat,[1] hebt mit Recht hervor, daß manche dieser Bräuche auch von einer zweiten Vorstellungsreihe beeinflußt zu sein scheinen, die sich auf das Austreiben oder Vernichten des Winters, des Todes usw. bezieht; möglicherweise hat sich diese aus dem älteren Ideenkreis entwickelt, der die Tötung und Wiedergeburt des Kandidaten bei der Knabenweihe zum Gegenstande hat. Es ist Schurtz' Verdienst, auf den Zusammenhang mit den auch bei ganz primitiven Völkerschaften, namentlich in Afrika und Melanesien, vorkommenden Pubertätsriten nachdrücklich hingewiesen und dadurch ein besseres psychologisches Verständnis der Vegetationsbräuche herbeigeführt zu haben, die ja in in ihren entwickelteren Formen stets Ansätze zu einer dramatischen Schaustellung enthalten.[2] Freilich verhehlt sich Schurtz die Schwierigkeiten nicht, die darin liegen, „daß offenbar Kultgebräuche, die sich auf den Frühling, auf das Gedeihen der Saaten und des Viehs, auf die wiedererwachende Sonne beziehen, eng mit den Sitten verknüpft worden sind, die aus den Pubertätsweihen und aus dem Treiben der männlichen Jugend und ihren Verhältnissen zur entsprechenden weiblichen Altersklasse erwachsen".[3] Diese Ineinssetzung uns ganz verschiedenartig erscheinender Klassen von Objekten der organischen und anorganischen Natur, wie der Menschen, Tiere, Pflanzen, Steine, ist dem Denken einer primitiven Kulturstufe tief eigentümlich, die

1) Heinrich Schurtz: Altersklassen und Männerbünde. Eine Darstellung der Grundformen der Gesellschaft. Berlin 1902. Vgl. namentlich S. 115 ff.

2) Zum Beispiel der Pfingstritt.

3) Schurtz, a. a. O., S. 119.

man allgemein die des Totemismus nennen kann, mag auch das Vorhandensein des Totemismus lange nicht überall nachzuweisen sein.

Wenn Schurtz die nahe Verwandtschaft des geheimbündlerischen Wesens mit den Knabenweihen hervorhebt, im besonderen das Verhältnis der griechischen Epheben zu gewissen Kulten betont, namentlich zu dem des Dionysos und den eleusinischen Mysterien (die beide mit ihren Mummereien und Geheimnissen einerseits an den Vorstellungskreis der Pubertätsriten gemahnen,[1] anderseits mit der Entstehung der griechischen Tragödie aufs engste verknüpft sind), wenn Schurtz ferner an verschiedenen Stellen seines Werkes[2] die Entwicklung des mit der Jünglingsweihe eng verbundenen Männerhauses zur Tribüne eines Festplatzes, zum Schauplatze der Feste und Tänze schildert[3] und hierbei die Frage offen läßt, ob nicht alle Masken mittelbar oder unmittelbar auf die mystischen Bräuche des Männerhauses und der Geheimbünde zurückgehen:[4] so hat er damit einen Zusammenhang mehr erraten lassen als ausgesprochen, auf den von einer ganz anderen Seite in den letzten Jahren Licht gefallen ist. In einer 1916 erschienenen Arbeit[5] über „die Pubertätsriten der Wilden" hat Th. Reik diese Bräuche und ihren exquisit dramatischen Charakter mit der Situation der ältesten griechischen Tragödie verglichen, ohne freilich über den Nachweis ähnlicher Wesenszüge hinausgegangen zu sein. Der eigentliche Wert der Untersuchung Reiks liegt in der psychoanalytischen Deutung der uns trotz rationalisierender Erklärung mancher einheimischer Gewährsmänner unverständlich gebliebenen Bestandteile der Pubertätsriten bei den Naturvölkern, die sich um das zentrale Motiv: Tod und Wiedergeburt, gruppieren, mit

1) Schurtz, a. a. O., S. 123.

2) Schurtz, a. a. O., S. 227, 236 u. a.

3) Schurtz macht darauf aufmerksam, daß merkwürdig oft bei den Männerhäusern die eine Seite vollständig offen ist (S. 302). — Hat sich die Bühne vielleicht daraus entwickelt?

4) Schurtz, a. a. O., S. 357.

5) Imago, IV. Jahrg. 3. u. 4. Heft. Vgl. auch desselben Verfassers „Probleme der Religionspsychologie". I. Teil. Leipzig und Wien 1919. S. 59 ff.

Hilfe der beim Studium des individuellen, neurotischen und gesunden Seelenlebens gewonnenen Erkenntnisse.

Bevor wir Reiks psychologische Auflösung der im Brauche der Jünglingsweihe erstarrten primitiven Vorstellungen erörtern, die uns später dazu verhelfen soll, ein tieferes Verständnis der Vegetationsriten und der aus dem dionysischen Frühlingsspiel erwachsenen Tragödie zu erlangen, wollen wir uns an einigen bezeichnenden Beispielen das Wesen der Pubertätsriten vergegenwärtigen. Ich beginne mit einem Einweihungsritus der Indianer vom Nootka Sound, der von John R. Jewitt[1] berichtet wird: Der Häuptling schoß seine Pistole nahe beim Ohr seines Sohnes ab, der sofort umfiel, als wäre er getötet. Die Frauen erhoben ein fürchterliches Geschrei, rauften sich die Haare aus und jammerten, der Junge sei tot. Hierauf näherten sich zwei in Wolfsfell vermummte Männer, eine Wolfsmaske auf dem Kopfe, auf Händen und Füßen und trugen den Jungen mit sich fort. Jewitt sah den Knaben später selbst in der Wolfsmaske. Der Indianerstamm gehört dem Totemclan des Wolfes an. Frazer[2] vermutet zwischen dem Tod- und Wiederauferstehungsritus und der Verwandlung des Jünglings in ein Totemtier irgendeinen Zusammenhang, wenngleich er die Art dieser Beziehungen nicht anzugeben weiß. Er verweist aber darauf, wie nahe dem primitiven Glauben ein Tausch der Seelen und Gestalten liegt. Den Tod- und Wiederauferstehungsritus dürfen wir seiner Ansicht nach in Parallele setzen mit jener Erzählung eines baskischen Jägers, in der dieser behauptet, von einem Bären getötet worden zu sein. Der Bär aber hauchte seine Seele vor dem Verenden in ihn, so daß der Bären Körper nun tot, doch er, der Jäger, ein Bär war.

Ich habe die Reihe der Beispiele mit vorstehendem eröffnet, da der indianische Ritus mit dem zweiten Teil des thrakischen Karnevalsbrauches, der den Ausgangspunkt unserer Betrachtungen gebildet hat,

1) Narratives of the Adventures and Sufferings of John R. Jewitt (Middletown 1820), p. 119.

2) J. G. Frazer: The Golden Bough. Balder the beautiful. London 1913. Vol. II, p. 272.

immerhin einige Ähnlichkeiten aufweist. Die weiteren Beispiele, die ich den Werken von Frazer, Schurtz und Webster[1] entnehme, scheinen für eine oberflächliche Betrachtung nicht viele Berührungspunkte mit dem heutigen von Dawkins geschilderten Brauch zu besitzen, lassen aber immerhin den Ritus von Tod und Wiedergeburt, der im Mittelpunkte der Begehungen steht, klar erkennen.

Beim Stamm der Wonghi oder Wonghibon in Neusüdwales wohnen die Knaben, wenn sie sich dem Mannesalter nähern, einer Versammlung des Stammes bei. Die Zeremonien der Einweihung sind geheim, außer den Prüflingen sind nur die eingeweihten Männer des Stammes zugegen. Am Orte, wo die Zeremonien stattfinden sollen, ist ein großer ovaler Platz hergerichtet. Die alten Männer des Stammes leiten die Zeremonien und der „Medizinmann" des Stammes ist ihr Vorsteher. Ein Teil der Vorgänge besteht darin, daß dem Prüfling ein Zahn ausgeschlagen und eine neue Bezeichnung gegeben wird, die den Übergang von der Kindheit zum Mannesalter anzeigt. Wenn der Zahn ausgeschlagen ist, wird ein lautes summendes Geräusch hörbar, das mit nachstehend beschriebenem Instrument erzeugt wird: ein flaches Stück Holz, mit gezackten Rändern und einem Loch an einem Ende, durch das eine Schnur gezogen ist, wird im Kreise geschwungen und macht ein summendes Geräusch.[2] Die Uneingeweihten dürfen es nicht einmal sehen. Frauen ist es verboten, bei diesen Zeremonien gegenwärtig zu sein, und sollte eine zufällig oder sonstwie Zeugin sein, so wird sie mit dem Tode bestraft. Die Strafe für den Verrat der Geheimnisse ist wahrscheinlich die gleiche. Sobald alle Vorbereitungen getroffen sind, werden die Frauen und Kinder mit Zweigen bedeckt; die Männer ziehen sich mit den Kandidaten auf eine kleine Entfernung zurück. Es heißt, daß die Knaben einzeln eine kurze Strecke weggesendet werden und daß sie der Reihe nach einem Wesen begegnen, das ein Mittelding zwi-

1) Hutton Webster: Primitive Secret Societies. New York 1908.

2) Auf die Ähnlichkeit des Schwirrholzes der Wilden mit dem Rhombos der dionysischen Mysterien hat zuerst Andrew Lang (Custom and Myth. London 1884, p. 39—41, 51—55) hingewiesen.

schen einem Australneger und einem Geist zu sein scheint. Dieses Wesen, das *Thuremlin* genannt wird, soll sich mit dem Novizen entfernen, ihn töten und ihn in manchen Fällen aufschlitzen, worauf er ihm neues Leben einflößt und einen Zahn ausschlägt. Ihr Glaube an die Macht des *Thuremlin* ist über jeden Zweifel.[1]

Zwei Tatsachen verdienen im Anschluß daran angemerkt zu werden: die nämlichen Begehungen wie bei der Knabenweihe finden bei den Einweihungen der Medizinmänner statt[2] und bei einer Reihe von Stämmen Neuguineas bezeichnet das Wort, das das Schwirrholz und das Ungeheuer bedeutet, welches die Novizen verschlingt, zugleich den Geist eines Ahnen, ja bei den *Kai* den Großvater; das Schwirrholz scheint also sozusagen die sinnliche Darstellung des Ahnen zu sein. Dies wird im folgenden klarer werden.

Die eben genannten Stämme (Yabim, Bukaua, Kai und Tami) verlangen von jedem männlichen Mitglied, daß es sich beschneiden lasse, bevor es als vollwertiger Mann zählen will; die Stammesweihe, deren hauptsächlichste Zeremonie die Beschneidung ist, wird von ihnen sowie von manchen australischen Stämmen als ein Vorgang aufgefaßt, bei dem der Kandidat von einem mythischen Ungeheuer verschlungen und ausgespien wird, dessen Stimme im summenden Geräusche des Schwirrholzes vernehmbar ist. Zu diesem Zwecke wird eine ungefähr hundert Fuß lange Hütte entweder im Dorf oder in einem einsamen Teil des Waldes errichtet. Sie hat die rohen Formen des mythischen Ungeheuers; an dem einen Ende, das seinen Kopf vorstellt, ist sie hoch und läuft gegen das andere Ende spitz zu. Eine mit ihren Wurzeln ausgegrabene Bethelpalme vertritt das Rückgrat, ihre büschelförmigen Fasern sollen sein Haar darstellen, und um die Ähnlichkeit zu vervollständigen, ist die Front des Gebäudes von einem einheimischen Künstler mit einem Paar Glotzaugen und

1) A. L. P. Cameron: Notes on some Tribes of New South Wales. Journ. of the Anthrop. Institute XIV. (1885) p. 357 sq. Bei Frazer, a. a. O., S. 227.

2) Auch hier spielen der scheinbare Tod und die Wiedergeburt eine Rolle, ferner der Austausch der inneren Organe zwischen dem Kandidaten und dem Geist, endlich die Verstümmelungen.

einem gähnenden Munde geschmückt. Wenn die von Furcht erstarrten Novizen nach einem tränenreichen Abschied von ihren Müttern und dem übrigen Weibervolk, das an das Knaben verschlingende Ungeheuer zu glauben vorgibt, Aug in Aug vor dem mächtigen Bau stehen, läßt das riesengroße Wesen ein dumpfes Geräusch vernehmen, das in Wahrheit von den Schwirrhölzern herrührt, die von Männern im Bauche des Ungeheuers geschwungen werden. Der Vorgang des Verschlungenwerdens spielt sich nun in verschiedener Weise ab. Bei den Tami müssen die Kandidaten an einer Reihe von Männern vorüber, die Schwirrhölzer über ihren Köpfen halten; bei den Kai wird die Sache anschaulicher dargestellt, indem die Jünglinge unter einem Schafott durchgehen, auf dem ein Mann steht, der die Gebärde des Verschluckens macht und auch tatsächlich jedesmal einen Schluck Wasser nimmt, sooft ein zitternder Novize unter ihm vorüberkommt. Das Geschenk eines Schweines, gelegenerweise zur Loskaufung des Jünglings angeboten, bewirkt jedoch, daß das Ungeheuer sich erweichen läßt und sein Opfer ausspeit; der Mann, der das Monstrum darstellt, nimmt die stellvertretende Gabe an, ein gurgelnder Laut wird hörbar und das Wasser, das eben verschluckt wurde, ergießt sich in einem Strahl auf den Prüfling. Das bedeutet, daß der junge Mann aus dem Bauche des Ungeheuers befreit wurde. Gleichwohl hat er jetzt die schmerzlichere und gefährlichere Operation der Beschneidung über sich ergehen zu lassen. Sie schließt unmittelbar an und der Schnitt, den das Messer des Operateurs macht, wird als Biß oder Kratzer erklärt, den das Ungeheuer dem Novizen beibrachte, als es ihn aus seinem geräumigen Maule ausspie. Während die Operation vor sich geht, wird ein ungeheurer Lärm durch Schwingen der Schwirrhölzer erzeugt, um das Gebrüll des furchtbaren Wesens darzustellen, das eben dabei ist, die jungen Männer zu verschlingen.

Wenn ein Jüngling an den Folgen der Operation stirbt — was bisweilen vorkommt, — wird er heimlich im Wald begraben und seiner trauernden Mutter gesagt, daß das Ungeheuer sowohl den Magen eines Schweines als auch den eines Menschen habe und daß

unseligerweise ihr Sohn in den unrichtigen Magen geraten sei, aus dem man ihn unmöglich herausziehen könne.

Nach der Beschneidung müssen die jungen Männer einige Monate in Abgeschlossenheit leben und jede Berührung mit den Frauen, ja selbst ihren Anblick meiden. Sie hausen in der langen Hütte, die den Bauch des Ungeheuers vorstellt; bei den Yabim verkürzen sie sich die Langeweile dieser erzwungenen Muße, indem sie Körbe flechten und auf gewissen heiligen Flöten spielen, die nur bei diesen Gelegenheiten benützt werden. Die Instrumente weisen zwei Muster auf. Das eine wird das männliche, das andere das weibliche genannt; man glaubt, daß sie miteinander verheiratet sind. Keine Frau darf diese geheimnisvollen Flöten sehen; wenn sie es täte, müßte sie sterben. Ist die lange Abgeschiedenheit vorüber, so werden die Knaben, die jetzt als eingeweihte Männer gelten, mit großem Pomp und viel Feierlichkeit ins Dorf zurückgeführt, wo sie von den Frauen mit Schluchzen und Freudentränen empfangen werden, als ob das Grab seine Toten wiedergegeben hätte. Zuerst halten die jungen Leute ihre Augen fest geschlossen, haben sie wohl auch mit einer Schichte Kalk bedeckt und scheinen die Befehle nicht zu verstehen, die ihnen von seiten eines Älteren erteilt werden. Allmählich aber kommen sie zu sich, gleichwie aus einer Starre erwachend, und am nächsten Tage baden sie und waschen die Kruste von weißem Kalk[1] ab, mit der ihre Körper überzogen waren.

Auf der Molukkeninsel Ceram gelangt die Fiktion von Tod und Wiedererweckung zu anschaulicher Darstellung bei den Einweihungsriten des *Kakian*-Bundes, einer Übergangsbildung zwischen der Altersklasse der erwachsenen Männer und einem Geheimbund.[2] Die Haupt-

1) Man vergleiche hiezu die weiße Färbung der „Titanen".

2) „Die Aufnahme eines Jünglings in den Bund, die ganz den Knabenweihen mit Tod und Wiedererweckung entspricht und deutlich zeigt, wie das geheimbündlerische Treiben mit Vorliebe an diese weitverbreiteten Bräuche anknüpft." Schurtz, a. a. O., S. 344. — Wenngleich Geheimbund und Totemclan sich durch die Art unterscheiden, in der die Mitgliedschaft erworben wird — der Mann wird zumeist in seinen Totemclan geboren, in den Geheimbund erst im späteren Leben aufgenommen —, kann dennoch nicht bezweifelt werden, daß beide nahverwandt sind und ihre Wurzel in dem nämlichen Vorstellungskreis haben.

aufgabe des *Kakian*-Bundes ist die Einweihung der jungen Leute. Nur dann werden sie als streitbare Männer, als vollberechtigte Mitglieder der Gemeinde angesehen, dann erst können sie um die Töchter des Landes werben. Das *Kakian*-Haus ist eine längliche hölzerne Hütte, die sich unter den dunkelsten Bäumen in der Tiefe des Waldes befindet und derart gebaut ist, daß das wenige Licht, das hereindringt, es unmöglich macht zu sehen, was drinnen vorgeht. Jedes Dorf besitzt ein solches Haus. Dorthin werden die Novizen mit verbundenen Augen von ihren Eltern und Verwandten geführt. Jeder Knabe wird von zwei Männern geführt, die als seine Paten oder Wächter auftreten und ihn während der Zeit der Einweihung beaufsichtigen. Wenn alle vor der Hütte versammelt sind, beschwören die obersten Priester laut die Teufel.[1] Sogleich ertönt ein gräßlicher Lärm aus der Hütte. Er wird von Männern durch Bambustrompeten hervorgerufen, die heimlich durch eine rückwärtige Tür in das Gebäude gebracht worden sind, aber die Frauen und Kinder glauben, daß der Lärm von den Teufeln herrührt und sind in großer Angst. Dann betritt der Priester die Hütte, die Knaben folgen ihm, einer nach dem andern. Sobald ein jeder Knabe in den Bereich der Hütte verschwunden ist, wird ein dumpfer abgehackter Laut vernehmbar, dem Innern entringt sich ein furchtbarer Schrei und ein Schwert oder Speer, triefend von Blut, wird durch das Dach der Hütte gestoßen. Das ist ein Zeichen, daß der Kopf des Knaben abgeschlagen worden ist und daß der Teufel ihn zur anderen Welt getragen hat, um ihn wiederzuerzeugen und umzubilden. Beim Anblick des blutigen Schwertes weinen und wehklagen die Mütter, schreiend, daß der Teufel ihre Kinder ermordet hat. An einigen Orten werden die Knaben, scheint es, durch eine Öffnung gezwängt, die die Gestalt einer Krokodilkiefers oder eines Kasuarschnabels hat, und es heißt dann, daß der Teufel die Knaben geschluckt hat. Die Knaben bleiben fünf oder neun Tage in der Hütte. Im Dunkel kauernd, hören sie den Schall der Bambustrompeten und von Zeit zu Zeit auch Flinten-

1) Nach einer anderen Darstellung ist die Hütte der Sitz des Nitu Elak, des ältesten Ahnherrn des Stammes.

schüsse und das Klirren von Schwertern. Täglich baden sie; ihre Gesichter und Leiber werden mit einem gelben Farbstoff[1] beschmiert, damit es den Anschein habe, daß der Teufel sie verschlungen hat. Während des Aufenthaltes im *Kakian*-Hause werden jedem Knaben mit einem Dorn ein oder zwei Kreuze auf die Brust oder den Arm tätowiert. Die Jünglinge müssen, falls sie nicht schlafen, in geduckter Stellung, ohne einen Muskel zu rühren, dasitzen.[2] Wenn sie in einer Reihe mit gekreuzten Beinen nnd ausgestreckten Händen sitzen, ergreift der Vorsteher des Bundes seine Trompete und spricht, indem er den Mund der Trompete auf die Hände eines jeden Jünglings auflegt, in sonderbaren Tönen durch jene, wobei er die Stimme der Geister nachahmt. Er ermahnt die Kandidaten, bei Todesstrafe die Regeln des *Kakian*-Bundes zu beobachten und niemals etwas von den Geheimnissen des *Kakian*-Hauses zu verraten. Den Novizen werden auch von den Priestern eingeschärft, sich gegenüber ihren Blutsverwandten gut zu betragen; sie werden ferner in die Überlieferungen und Geheimnisse des Stammes eingeführt. Inzwischen sind die Mütter und Schwestern der Jünglinge nach Hause gegangen, um zu weinen und zu trauern. Doch in ein oder zwei Tagen kehren die Männer, die sich als Wächter oder Paten der Novizen betätigt haben, mit der frohen Botschaft ins Dorf zurück, daß der Teufel die Knaben auf Einschreiten der Priester zum Leben wiedererweckt hat. Die Männer, die diese Nachricht überbringen, langen in ermattetem Zustand und kotbeschmiert an wie Boten, die eben aus der Unterwelt gekommen sind. Jeder Knabe erhält vor Verlassen des *Kakian*-Hauses vom Priester einen Stock, der an beiden Enden mit Hahnen- oder Kasuarfedern geziert ist.[3] Es wird angenommen, daß die Stöcke den Novizen vom Teufel zur Zeit, als er sie zum Leben wiedererweckt hat, gegeben wurden; sie dienen als Zeichen, daß die Jünglinge im Geisterland

1) Das Beschmieren der Novizen mit weißer oder anderer Farbe ist ein in Australien und Afrika weitverbreiteter Zug und hängt wohl mit den Vorstellungen von Tod und Wiedergeburt zusammen.

2) Intrauterinlage.

3) Ein Symbol des Phallus.

waren. Bei ihrer Rückkehr ins Elternhaus schwanken sie beim Gehen und betreten das Haus rückwärts schreitend, als ob sie verlernt hätten, ordentlich zu gehen; oder sie betreten das Haus durch eine rückwärtige Tür. Wenn man ihnen eine Schüssel mit Nahrung reicht, kehren sie das Oberste zu unterst. Sie bleiben stumm, indem sie ihre Bedürfnisse bloß durch Zeichen anzeigen. All dies geschieht, um darzutun, daß sie noch unter dem Einflusse des Teufels oder der Geister stehen. Ihre Paten müssen ihnen alle die gewöhnlichen Verrichtungen des Lebens beibringen, als ob sie neugeborene Kinder wären. Den Knaben wird ferner beim Verlassen des *Kakian*-Hauses der Genuß gewisser Früchte bis zur nächsten Begehung der Riten strenge verboten. Und durch zwanzig oder dreißig Tage darf ihr Haar nicht von ihren Müttern oder Schwestern gekämmt werden. Am Ende dieser Zeit führt der Hohepriester die Kandidaten zu einem einsamen Platz im Wald und schneidet eine Locke vom Wirbel eines jeden Hauptes. Nach diesen Einweihungsriten werden die Knaben als Männer betrachtet und können heiraten; es würde großes Ärgernis erregen, wenn sie es vorher täten.

Aus der Reihe ähnlicher Bräuche in Afrika mögen die Weihe bei der Aufnahme in den *Purrah*-Bund und die Pubertätsriten bei den Bushongo im nachstehenden beschrieben werden.

Der *Purrah*-Bund in Sierra Leone ist ein Geheimverband, „der den Zusammenhalt einer Anzahl von Stämmen vermittelt, also selbst eine Art Regierungsform darstellt". „Die Hauptaufgabe des *Purrah*-Tribunals ist die Bestrafung von Verbrechen und das Beilegen von Streitigkeiten."[1] Die Aufnahme in den *Purrah*-Bund ist mit allerlei Mutproben und Einschüchterungen verbunden. Voran geht ein Aufenthalt im heiligen Walde, wo der Novize in tiefster Einsamkeit, nur von maskierten Personen mit Nahrung versorgt, einige Monate zubringen muß. Wenn die Mitglieder des *Purrah*- oder *Poro*-Bundes eine Stadt besuchen, entlockt der Führer der Truppe, den englische Schriftsteller den ‚*Poro*-Teufel', nennen, unharmonische Töne einer

1) Schurtz, a. a. O., S. 411, 412.

Rohrflöte, deren Löcher mit Spinnengeweben bedeckt sind. Die einzige Gelegenheit, bei der der Teufel und sein Gefolge einen längeren Aufenthalt in der Stadt nehmen, ist der Vorabend des Tages, an dem die neueingeweihten Knaben aus dem Walde zurückgebracht werden. Der Führer und seine Trabanten stolzieren dann stundenlang durch die Straßen, indes die ungeweihten Männer, Frauen und Kinder in den Häusern eingeschlossen bleiben und den traurigen Weisen der Flöte lauschen, welche bedeuten, daß der Teufel die Geburtswehen erleidet, bevor er die eingeweihten Knaben zur Welt bringt; man nimmt nämlich an, daß er während der ganzen regnerischen Jahreszeit mit ihnen schwanger war, seitdem sie den Wald betreten haben. Wenn sie aus dem Walde herauskommen, tragen sie vier oder fünf Windungen aus geflochtenem Farnkraut um den Leib als Zeichen, daß sie nunmehr eingeweihte Mitglieder des Bundes sind.[1]

Bei den Bushongo, die einen Landstrich im belgischen Kongo bewohnen, mußten sich die Knaben früher gewissen Weihen unterziehen, unter denen auch eine vorgebliche Tötung eine Rolle spielte, obwohl gegenwärtig die Novizen durch Zahlen einer Buße den Mutproben entgehen können. Der oberste Häuptling des Stammes, der in alten Tagen den Titel „Gott auf Erden“ *(Chembe Kunji)* führte, pflegte alle die Knaben, die das mannbare Alter erreicht hatten, um sich zu versammeln und in den Wald zu senden, wo sie einige Monate unter der Obhut eines seiner Söhne verblieben. Während ihrer Abgeschlossenheit wurden sie für unrein gehalten und niemand durfte sie sehen; wenn sie zufällig einer Frau begegneten, mußten sie vor ihr fliehen. In der Nacht marschierten die alten Männer rings um die Wohnungen der Novizen, stießen schreckliche Schreie aus und schwangen Schwirrhölzer, deren Geräusch die erschrockenen Knaben für die Stimme der Geister hielten. Sie trugen nichts außer einem Kamm und verbrachten ihre Mußestunden mit dem Flechten von Matten und Körben. Nach ungefähr einem Monat hatten sie

1) T. J. Alldridge: The Sherbro and its Hinterland. London 1901, p. 130.

sich der ersten Probe zu unterziehen. Ein zehn Fuß tiefes Loch wurde in die Erde gegraben und mit Stöcken und Erde derart überdeckt, daß ein dunkler Tunnel sich bildete. In die Wände des Tunnels wurden Nischen eingeschnitten und in jeder dieser Nischen nahm ein Mann Platz, dessen Aufgabe es war, die Kandidaten in Schrecken zu versetzen. Zu diesem Zweck war einer von ihnen in das Fell eines Leoparden gehüllt, ein zweiter war als Krieger verkleidet, mit einem Messer in der Hand, ein dritter war ein Schmied mit Ofen und rotglühendem Eisen und ein vierter als häßlicher Affe maskiert, der ebenfalls ein Messer in der Hand hielt. Die Novizen prallten gewöhnlich angsterfüllt vor diesen Erscheinungen zurück und nur durch wiederholte Vorwürfe und Drohungen gelang es den Älteren, sie zu zwingen, die ganze Länge des Tunnels zu durchschreiten. Nach Verlauf eines weiteren Monats mußten die Knaben eine andere Probe von ähnlicher Art über sich ergehen lassen. Ein niedriger, ungefähr drei Fuß tiefer Tunnel wurde in die Erde gegraben und Stöcke wurden derart hineingesteckt, daß ihre Spitzen über den Erdboden hervorragten. Am Ende des Tunnels wurde ein Flaschenkürbis, der mit Ziegenblut angefüllt war, aufgestellt. Um den ängstlichen Novizen Mut zu machen, kroch der Leiter der Zeremonien selbst durch den Tunnel; sein Fortschreiten unter der Erde kündigte sich den Prüflingen oberhalb der Erde durch die Schwingungen der Stöcke an, an die er im dunkeln Gang anstieß. Nachdem er Nase, Mund und den übrigen Körper mit Ziegenblut beschmiert hatte, tauchte er aus dem Tunnel auf Händen und Füßen auf, von geronnenem Blute triefend[1] und allem Anschein nach im Stadium äußerster Erschöpfung. Dann fiel er auf den Bauch in einem Zustand völligen Kräfteverfalls; die älteren Männer erklärten ihn für tot und trugen ihn davon. Der Häuptling befahl nun den Knaben, das Beispiel, das ihnen der Leiter der Zeremonien gegeben hatte, nachzuahmen, doch sie baten und flehten um Befreiung. Anfangs war

1) So wie das neugeborne Kind blutbefleckt aus dem Mutterleib kommt. — Der Körper des in die Attismysterien Einzuweihenden wurde in einer Grube vom Blute des geopferten Stieres überströmt.

der Häuptling unerbittlich, aber allmählich gab er nach und willigte ein, eine Buße in Muschelgeld als ein Lösegeld anzunehmen, das die Knaben für die Befreiung von der Probe zahlen. Einen Monat später fand die letzte Probe statt. Ein großer Baumstamm wurde mit seinem unteren Ende in die Erde gegraben und zu drei Viertel seines Umfanges mit Pfeilen umgeben, die derart in den Boden gesteckt waren, daß die Widerhaken ihre Spitzen gegen den Baum richteten. Der Häuptling und die leitenden Männer setzten sich vor die Lücke im Kreise der Pfeile, um die Lücke vor den Augen der Novizen und der übrigen Zuschauer zu verbergen, unter denen auch Frauen zugegen sein durften. Den Uneingeweihten kam es vor, daß der Baum von einer starrenden Hecke von Pfeilen umgeben sei, auf die zu fallen, den Tod bedeuten würde. Als alles fertig war, kletterte der Leiter der Zeremonien unter atemlosen Schweigen auf den Baum, blickte vom Wipfel, der mit einem Büschel Blätter geschmückt war, um sich und fragte die Weiber: „Soll ich heruntersteigen?“ — „Nein, nein“, schrien sie, „du wirst von den Pfeilen getötet werden.“ Der tapfere Mann wendete sich nun verächtlich von den feigen Gemütern ab und richtete die nämliche Frage an die Knaben: „Soll ich heruntersteigen?“ — Ein einziger Schrei: „Ja!“ erscholl als Antwort, wie man sie nicht anders von diesen Heldenseelen erwartet hätte. Darauf glitt der Leiter der Zeremonien den Baum herunter, gelangte gerade dort auf den Boden, wo die Öffnung in der Pfeilhecke war, und zeigte sich zum Erstaunen der aufgeregten Versammlung völlig unbeschädigt. Der Häuptling befahl nun den jungen Leuten, hinaufzugehen und das gleiche zu tun. Aber die Unerschrockenheit, mit der sie den Abstieg des Vorstehers der Zeremonien betrachtet hatten, verließ sie völlig, als an sie die Reihe kam, das leuchtende Beispiel nachzuahmen. Auch ihre Mütter erhoben einen lauten Schrei des Protestes, indem sie ihr Bitten und Flehn dem ihrer hoffnungsvollen Söhne anschlossen. Nach einigen Hin und Her willigte der Häuptling ein, ein Lösegeld anzunehmen, und die Novizen wurden von der Prüfung befreit. Später badeten sie und wurden nun als von aller Befleckung gereinigt angesehen, mußten jedoch

noch drei Monate für den Häuptling arbeiten, ehe sie als vollwertige Männer galten und zu ihren Dörfern zurückkehren durften.[1]

Ein allen Männerbünden, die letzten Endes wohl auf die Gruppe der eingeweihten Männer des Totem-Clans zurückgehn, gemeinsamer Zug möge noch als für unsere Untersuchung von besonderem Interesse an einigen bezeichnenden Beispielen erläutert werden: ich meine das in den Einweihungsriten sich äußernde magisch-dramatische Element.[2]

Bei den Arunta Zentralaustraliens gelten die Novizen erst dann als *Urliara* oder vollwertige Stammesmitglieder, wenn sie die *Engwura* oder Feuerzeremonie mitgemacht haben. Während der Feier stehen die jungen Männer, die oft fünfundzwanzig bis dreißig Jahre alt sind, vollständig unter der Aufsicht der älteren, deren Befehlen sie unbedingt gehorchen müssen. Der Hauptzweck der *Engwura* scheint der zu sein, die mannbar gewordenen Jünglinge sorgfältig in allen Überlieferungen und Sitten des Stammes zu unterrichten. Diese Kenntnisse werden in einer sehr wirkungsvollen Weise durch allerlei komplizierte Zeremonien dramatischer Natur vermittelt, die von Mitgliedern der verschiedenen Totems ausgeführt werden und Ereignisse aus dem Leben der einzelnen mythischen Ahnen darstellen sollen, die in der Urzeit, der *Alcheringa*-Zeit, lebten — halbtierische Wesen, deren Abkömmlinge die gegenwärtigen Mitglieder des Aruntastammes sind. Spiele, die, äußerlich betrachtet, wie bloße Nachahmungen der Bewegungen verschiedener Tiere aussehen, bilden also in Wirklichkeit einen Teil des Unterrichtes des Novizen in der heiligen Lehre, die mit den Totems und den Ahnen der verschiedenen Clans im Zusammenhang steht. Diese Spiele — es wurden von Spencer und Gillen sechzig bis siebzig gezählt — heißen *Quabara*.[3] Ähnlich sind bei den nordamerikanischen Indi-

1) E. Torday et T. A. Joyce: Les Bushongo. Bruxelles 1910, p. 82—85.

2) In den zwei zuletzt erwähnten Mutproben, die der Leiter der Pubertätszeremonien bei den Bushongo an Stelle der Novizen besteht, kündigt sich bereits der Übergang zu den eigentlichen dramatischen Aufführungen mit sakramentaler Wirkung an.

3) B. Spencer and F. J. Gillen: Native tribes of Central Australia, London 1899, p. 213, 275 sq.

anern die *Quequtsa*-Zeremonien,[1] von denen die Legenden berichten, daß sie eingeführt wurden, als die Männer noch die Gestalt von Tieren hatten. Die Zeremonien stellen tatsächlich eine Dramatisierung der Clanmythen vor. Da diese *Quequtsa*-Tänzer die Totemtiere des Clans repräsentieren, folgt daraus, daß die Tänzer der „Seehunde" die Geister verkörpern und für etwas Höheres als die *Quequtsa*-Spieler angesehen werden, demnach eine besondere Entwicklung des unter den nordamerikanischen Stämmen weitverbreiteten Glaubens an den *manitou* oder Schutzgeist darstellen.[2] Dramatische und magische Zeremonien wurden auch bei den Geheimbünden Neuguineas und der Torres Straits beobachtet. In Pulu, einer Insel der Torres Straits, war das Kwod, das Männerhaus, der Schauplatz einer bedeutsamen Begräbniszeremonie oder eines Totentanzes, der *tai* hieß. Es war das eine jährliche Begehung zu Ehren der verstorbenen Stammesmitglieder. Kein Weib und kein uneingeweihter Mann durften anwesend sein. Der Vorsteher des *tai* war ein Kulturheros namens *Waiat*, der nach den Erzählungen des Volkes von Daudai (Britisch Neuguinea) kam. Er wurde durch die hölzerne Figur eines Mannes ohne Augen und Ohren dargestellt. Den *Kernge* oder Novizen war nicht erlaubt, dieses Bild, das im viereckigen Haus innerhalb des *Kwods* stand, zu sehen; „denn *Waiat* gehörte allein den alten Männern". Die Hauptschauspieler, deren Köpfe mit Blättermasken bedeckt waren, stellten die Geister der kürzlich abgeschiedenen Stammesmitglieder dar. Der *tai* weist die Elemente einer regelrechten dramatischen Aufführung auf und ahmt den charakteristischen Gang und die Bewegungen der Toten nach.[3] Die der Zeremonie unterliegende Idee war, den Trauernden Gewißheit zu bringen, daß der durch die Tänzer verkörperte Geist seine

1) Bei den Kwakiutlindianern sind die zahlreichen Geheimbünde in zwei große Gruppen geteilt, die „Seehunde" und die *Quequtsa*. Die meisten Unterabteilungen der *Quequtsa* tragen Tiernamen so wie jene der „Seehunde" die Namen von Geistern.

2) Dr. F. Boas: „The Social Organisation and the Secret Societies of the Kwakiutl Indians". Rep. U. S. National Museum for 1895, p. 322, 323.

3) Über die mögliche Bedeutung dieser Begehung für die Entwicklung der Tragödie siehe weiter unten.

Freunde besucht. Die Frauen, die die Tänzer nicht erkannten, hielten sie für wirkliche Geister.[1] Auch der vielleicht bekannteste von allen Geheimbünden, der auf dem Bismarck-Archipel verbreitete *Duk-Duk*, bewahrt einerseits Züge, die an seinen Ursprung aus den Knabenweihen erinnern, zeigt anderseits die charakteristische Erscheinung, daß mit dem Verfall der politisch-sozialen Bedeutung der Geheimbünde das magisch-dramatische Element wieder in den Vordergrund tritt. Die Berichte der Reisenden über den *Duk-Duk* sind recht widersprechend; dies mag daher rühren, daß der *Duk-Duk* in den verschiedenen Teilen des Bismarck-Archipels ungleich einflußreich ist, die Deutung der Wesenszüge durch die Eingebornen schwankt und die Einrichtung selbst im Laufe der Jahre allerlei Wandlungen durchgemacht hat.[2] In Neupommern ist der *Duk-Duk* hauptsächlich eine Schauspielunternehmung. Obwohl sein Geheimnis noch bewahrt wird, nehmen die Frauen keinen Anstand, sich unter sich über die Aufführungen lustig zu machen. In diesen spielen zwei Maskierte, der *Duk-Duk* und *Tubuvan*, seine Frau, die Hauptrolle. Die Herrichtung der Kostüme dauert viele Tage. Wenn alles fertig ist, reisen der *Duk-Duk* und die *Tubuvan* von Dorf zu Dorf und spielen vor der dankbaren einheimischen Zuhörerschaft. So wie in der *Areoi*-Gesellschaft in Tahiti, von der weiter unten die Rede sein wird, ist auch hier bei den Mitgliedern der höheren Grade die Neigung bemerkbar, sich von den gewöhnlicheren öffentlichen Unterhaltungen der niedrigen Grade fernzuhalten.

Romilly,[3] der zwei Jahre auf Neulauenburg verweilte, bezeichnet den *Duk-Duk* als einen angeblichen Geist, der in der Morgendämmerung des Tages erscheint, an dem der Neumond eintritt.[4] Er kommt stets von der See her auf zwei oder drei zusammengebundenen Booten und wird von der ganzen Dorfgemeinde in feierlichem

---

1) Reports of the Cambridge Anthropological Expedition to Torres Straits. Cambridge 1904, p. 54.

2) Schurtz, a. a. O., S. 369 ff.

3) In: Proceedings of the Royal Geographical Society, London 1887.

4) Das Folgende nach Schurtz, a. a. O., S. 370 und 371.

Schweigen erwartet. Auf der Plattform des Bootes stehen zwei vermummte Gestalten, die heftig umherspringen und gestikulieren; sie sind mit einer weiten Umhüllung bedeckt, die aus Hibikusblättern gefertigt ist, und tragen einen sechs Fuß hohen konischen Hut, der ihre Züge völlig verdeckt und mit einem grotesken menschlichen Gesichte bemalt ist. Nur die Beine vom Knie an sind sichtbar. Diese Tracht soll einen Kasuar mit Menschenkopf vorstellen und in der Tat ahmen die Gestalten den Gang des Vogels bei ihren Tänzen nach. Nach ihrer Landung bleiben die Darsteller des *Duk-Duk* vierzehn Tage im Orte und haben in dieser Zeit vollständig die Herrschaft in der Hand; die Weiber, die den *Duk-Duk* ohne Gefahr überhaupt nicht erblicken dürfen, verbergen sich im Busch. Am Abend des ersten Tages werden ungeheure Mengen von Speisen auf dem Dorfplatz zusammengetragen, wobei der *Duk-Duk* umhertanzt und die Männer, die seiner Ansicht nach zu wenig bringen, mit einer Keule empfindlich züchtigt. Dann werden Rohrstöcke gebracht und die jungen Männer nähern sich gruppenweise, um jeder einige heftige Schläge zu erhalten, die das Blut fließen lassen. Zehn Tage lang wiederholen sich diese Szenen. Die Schläge sind offenbar nicht Strafen für Vergehungen, da sie allen ohne Unterschied erteilt werden, sondern müssen einen anderen Sinn haben; Brown erfuhr von den Eingeborenen, daß jeder Schlag die Tötung eines Menschen symbolisiere.[1] Powell[2] teilt in seiner mit den früheren nicht völlig übereinstimmenden Beschreibung des *Duk-Duk* eine Erzählung der Eingeborenen mit, die erkennen läßt, wie die geheime Macht des Bundes von den Häuptlingen ihren eigenen Zwecken dienstbar gemacht worden ist. Danach ging einst ein junger Mann, der sich mit seiner

1) Der Schilderung dieses Forschers (G. Brown im Journal Royal Geogr. Soc. 1877) entnehme ich, daß die Weiber und Kinder, wenn die Masken während der Vorbereitungszeit durch das Dorf tanzen, fliehen, denn die Tänzer haben das Recht, sie ungestraft zu schlagen und zu steinigen. Bei dem Hauptfest versetzt der älteste Häuptling oder einer der *Duk-Duks* Leuten aus der Menge mit einem Stock oder *Rotang* einen heftigen Schlag über den Rücken.

2) Wilfred Powell: Unter den Kannibalen von Neubritannien. Leipzig 1884.

Familie überworfen hatte, in den Busch. Um seinen Hunger zu stillen, fertigte er sich eine Maske an und erschlug in dieser Verkleidung viele Kinder, die er verzehrte, bis endlich der Häuptling, sein Vater, den Entschluß faßte, das Ungeheuer zu erlegen. In der Tat gelang es ihm, den *Duk-Duk* zu überwältigen; da gab sich der Besiegte zu erkennen und bat um sein Leben. Der Häuptling erkannte, daß seine Macht und sein Einfluß steigen würden, wenn er das Ungeheuer in seine Dienste nähme und zu seinen Zwecken benutzte; er wies seinem Sohne ein besonderes Haus an und ließ ihn nach Belieben als maskiertes Ungeheuer erscheinen. Nach und nach wurden noch andere in das Geheimnis eingeweiht, wodurch sich die Sache von einem Platze zum anderen verbreitete.

Auch diese Erzählung deutet in ihrer Art auf den Gegensatz zwischen der Söhnegeneration und der Familie.

Schurtz[1] ist der Meinung, daß das Austeilen von Schlägen, das ein Hauptteil der Festlichkeiten zu sein scheint und namentlich die jungen Leute trifft, mit den Mutproben der Knabenweihe zusammenhängt, wahrscheinlich auch mit den Ansichten über Tod und Wiedergeburt, da ja nach Browns Angabe der Schlag die Tötung versinnlichen soll. Auch der *Duk-Duk* stirbt und wird wiedergeboren. Daß der *Duk-Duk* mit der Totenverehrung zu tun hat, geht schon aus seinem Namen klar hervor, denn auf den benachbarten Santa Cruz-Inseln heißt der Geist eines Verstorbenen *duka*. Die maskierten Gestalten sind also Geister und daraus erklärt es sich auch, daß sie in größerer Anzahl gemeinsam auftreten, was nicht der Fall sein dürfte, wenn der *Duk-Duk* eine bestimmte mythische Persönlichkeit oder eine Gottheit darstellen sollte. Aber auch eine unmittelbare Beziehung zum Totenkult läßt sich nachweisen; den Eingeweihten der *Duk-Duk*-Gesellschaft scheint nämlich die Aufgabe zuzufallen, die Schädel der Verstorbenen zu präparieren.

So wie in Neupommern sind einige geheime Gesellschaften auf den Banks Islands gegenwärtig nur noch Schauspielunternehmungen.

1) Schurtz, a. a. O., S. 376.

Größeres Interesse beansprucht wiederum die Genossenschaft der *Areoi* auf Tahiti. Der für unseren Zweck bedeutungsvolle Zug ist die Verpflichtung der *Areoi*, öffentliche Tänze, Schauspiele und Gesänge aufzuführen; nur der Umstand, daß diese Aufführungen ohne Geheimniskrämerei stattfanden, unterscheidet sie von denen der Geheimbünde oder den bei der Knabenweihe üblichen Mummereien, mit denen sie ersichtlich nahe verwandt sind. Diese Tänze und Spiele wurden bloß von den Angehörigen der unteren Grade veranstaltet. Als dramatisch-magische Organisation feierten die *Areoi* die Mysterien *Oros*, ihres göttlichen Gründers und Beschützers. Als Barden und Skalden besangen die Mitglieder in ihren Hymnen das Leben und die Taten der Götter und die Wunder der Schöpfung. Auch trat das grotesk-komische Element, das neben dem Schauerlichen so bezeichnend für den Mummenschanz der Geheimbünde ist, sehr entschieden hervor: Szenen aus dem täglichen Leben, die oft sehr unzüchtigen Inhalts waren oder auch ihre satirische Spitze gegen mächtige Persönlichkeiten kehrten, waren besonders beliebt, und wenn auch Masken fehlten, so bemalten sich die *Areoi* wenigstens den Leib schwarz und die Gesichter rot.[1] In dem Maße, als die Geheimbünde genötigt werden, ihre sozialen Funktionen aufzugeben, die nur allzuleicht in Einschüchterung und Räuberei im großen ausarten, überleben oft die dramatischen Zeremonien, die für diese Verbände charakteristisch sind, den Niedergang ihrer übrigen Privilegien. Diese Phase, die bei den melanesischen Tanzgesellschaften und bis zu einem gewissen Grade bei den polynesischen *Areoi* eingetreten ist, wiederholt sich in Westafrika. In vielen Fällen ist hier die Heimlichkeit des Bundes kaum mehr vorhanden. Seine Hauptaufgabe scheint bloß die zu sein, durch rohe dramatische Aufführungen der ungläubigen Bevölkerung eine kleine Unterhaltung zu verschaffen. Der Geheimbund ist eine Theatertruppe geworden.[2] Auch unter den Feuerländern und anderen Völkerschaften Südamerikas standen in früherer Zeit, bevor die Missionäre ins Land

1) Vgl. Schurtz, a. a. O., S. 340 und 341.

2) Beispiele bei Webster, a. a. O., p. 172 und 173. — Von mir gesperrt.

kamen, magisch-dramatische Riten in Verbindung mit geheimen Gesellschaften. Heute gibt es bei den Feuerländern keine Pubertätszeremonien mehr, aber damals diente die *Kima* oder Loge sowohl als abgeschlossener Raum für Novizen als auch als Theater, in dem mystische, merkwürdige Szenen sehr alten Ursprunges ausschließlich von Männern aufgeführt wurden. Diese trugen schreckhafte Verkleidungen, waren mit dem Blut, das sie ihren eigenen Adern entzogen hatten, beschmiert und verbargen ihre Gesichter hinter Masken aus Baumrinden. Die Frauen und Kinder hatten in das Innere der *Kima* keinen Zutritt. Drei der Schauspieler spielten sonderbare Rollen: von dem einen hieß es, er käme vom Grunde des Meeres, von dem zweiten, aus dem Innern der Erde, von dem dritten, aus der Tiefe der Wälder.[1]

Bei dem *Chilinchili*-Fest der Amyara, eines Stammes in Bolivia, verkörpern die Teilnehmer die Geister der Verstorbenen und bringen pantomimische Szenen der bekannten Art zur Aufführung. Die Schauspieler heißen *lari*, dürfen während des Festes nicht bei ihren Frauen wohnen und sind Gegenstand großer Ehrfurcht seitens der Dorfbewohner.

Die Riten der magischen Bruderschaften der nordamerikanischen Indianer, die teils geheim, teils öffentlich begangen werden, scheinen gleichfalls eine rohe, aber oft sehr wirksame Dramatisierung der Mythen und Legenden zu sein. Gewöhnlich verstehen bloß die Mitglieder der einzelnen Gesellschaft, die die Riten feiert, ihre Bedeutung. Die maskierten und kostümierten Schauspieler stellen Tiere oder göttliche Wesen vor, deren Geschichte die Mythen erzählen. Die Kandidaten wenden viel Aufmerksamkeit der Vorbereitung der Gesänge und Weisen zu, die die Mitglieder bei den Zusammenkünften in der Loge oder bei den öffentlichen Veranstaltungen zur Aufführung bringen.[2]

---

1) Mission Scientifique du Cap Horn, Paris 1891, VII, p. 377. — Vielleicht Hinweis auf die Wiedergeburt.

2) Vgl. Miss Fletcher in Journal of American Folk-Lore, V (1892), p. 135.

In vielen dieser amerikanischen Geheimbünde leben noch die Pubertätsriten fort, die mit dem Erreichen des mannbaren Alters durch den Angehörigen des Clans untrennbar verbunden sind. Bei den Mandan-Indianern war die Knabenweihe eine Hauptaufgabe der Medizinloge, der großen Bruderschaft, die bei diesem Stamme bestand. Die Einweihungsriten zeigen das Unerhörteste an Peinigungen; das Aufhängen der Jünglinge an Stricken, die durch die Brust- oder Armmuskeln gezogen waren, und sonstige Quälereien sind ein nicht seltener Zug derartiger Feste bei den Indianern und weisen unmittelbar auf die barbarischen Bräuche noch primitiverer Völker zurück. Nach Catlins[1] bekannter Schilderung war das *O-Kee-Pa* eine jährlich stattfindende religiöse Zeremonie, die außer den Mut- und Standhaftigkeitsproben noch andere Riten, darunter den Büffeltanz umfaßte. Dieser Büffeltanz war eine magische Handlung, durch deren genaue Verrichtung ein Vorrat an Büffeln für die nächste Jahreszeit gesichert werden sollte. Beim Stiertanz waren die Darsteller mit den Fellen verschiedener Tiere bedeckt, deren Köpfe als Masken dienten. Die Tänzer verkörperten zweifellos die Totemtiere ihrer Clans — Bären, Schwäne, Wölfe, — ahmten bei ihren Aufführungen die Handlungen und Gewohnheiten der Tiere nach und sangen eigentümliche dazu passende Gesänge, die nur den Darstellern geläufig waren. Solche totemistische Aufführungen waren wie die *Quabara* bei den Arunta ausschließliches Eigentum derjenigen, die auf Grund der Einweihung hiezu befugt waren.

Über die allgemeine Bedeutung der Knabenweihen, soweit sie sich den Ethnologen erschlossen hat, mögen uns nun zunächst einige Bemerkungen von Schurtz[2] unterrichten.

Es handelt sich hiebei nicht allein um die Aufnahme in die Schar der Jünglinge und Krieger, sondern zugleich um eine Abkehr von den bisherigen Verhältnissen: der junge Mann ist fortan nicht mehr der Mutter untertänig, er wohnt nicht mehr in der Hütte der Weiber und hilft ihnen bei ihren häuslichen Geschäften,

1) George Catlin: *O-Kee-Pa*. London 1867.

2) Schurtz, a. a. O., S. 99 ff.

nein, „einen neuen Menschen hat er angezogen“, wie der Wallensteinsche Wachtmeister dem Rekruten in einer Ansprache zuruft, die mit einigen Änderungen auch bei einer Knabenweihe gehalten sein könnte; er gehört jetzt auf Jahre hinaus einer Gruppe an, die sich meist schon räumlich von der Familie sondert und zu dieser durch ihre Anschauungen und Sitten in einem mehr oder weniger deutlichen Gegensatz steht. Für den selbstbewußten Jüngling ist der Knabe ein Weib, ein Mädchen, das sich erst durch die Weihebräuche in ein Wesen männlichen Geschlechtes umwandelt. Zuweilen werden die Geweihten ausdrücklich darauf hingewiesen, daß sich ihr Verhältnis zur mütterlichen Familie gründlich geändert hat.

Der Gegensatz der Neugeweihten gegen die Weiber kommt namentlich darin zum Ausdruck, daß man die Frauen von den Weihezeremonien ängstlich fernhält; meist verscheucht man sie durch Töne bestimmter Instrumente wie besonders des Schwirrholzes, deren Klang sie angeblich ohne Lebensgefahr nicht aus der Nähe hören dürfen, oder man verlegt die Hauptzeremonie an eine entlegene Stelle, die von den Weibern nicht betreten werden darf. Hier liegt schon eine Wurzel des geheimbündlerischen Wesens, das sich so leicht aus den Knabenweihen und der Daseinsform des Männerhauses entwickelt und seine Spitze meist gegen die Frau wendet, deren Einfluß durch systematische Einschüchterung beschränkt wird.

Die Geheimbünde ziehen aber noch aus einer anderen Wurzel ihre Nahrung, deren Dasein auch in der Knabenweihe recht wohl zu erkennen ist: durch die Weihe tritt der Knabe in Beziehungen zu den Geistern des Stammes, ja er erhält selbst einen neuen Geist, er stirbt und wird wiedergeboren[1] und tritt nun in die Reihe derer, die imstande sind, neue Wesen zu zeugen und den Stamm fortzupflanzen. Völlige Klarheit über den Ideengang, der dieser Anschauung von Tod und Wiedergeburt zugrundeliegt, ist schwer zu erlangen, aber man darf wohl annehmen, daß sie die wunderbare Gabe der Zeugungsfähigkeit erklären und versinnlichen soll, wenn auch nur in halbbewußter Weise.

1) Von mir gesperrt.

Mit der Vorstellung, daß die entrückten Knaben in Gesellschaft von Geistern im Walde, im Busch oder in einer abgelegenen Hütte hausen und als verkörperte Geister wiederkehren, muß ein anderer Brauch zusammenhängen, der in den Geheimbünden vielfach weiter ausgebildet erscheint: die Knaben stehen nicht unter den gewöhnlichen Regeln und Gesetzen, sondern haben das Recht zu Unfug und Gewalttat, namentlich zum Stehlen und Erpressen von Nahrungsmitteln. Oft sind diese Sitten dahin gemildert, daß die Knaben nur in phantastischer Tracht Umzüge und Tänze veranstalten und dabei von allen Zuschauern reichlich bewirtet werden.[1]

Die Absonderung der Knaben wird für das innere Leben der Naturvölker auch dadurch bedeutungsvoll, daß die Prüfungszeit zugleich eine Art Schule ist, in der die Überlieferungen des Stammes und überhaupt aller geistige Kulturbesitz von Generation zu Generation weitergegeben werden. Ferner werden die Fertigkeiten, die der junge Mann als Jäger und Krieger besitzen muß, in der Lehrzeit geübt und je nach der Tüchtigkeit und Kultur des Volkes noch mancherlei anderes gelehrt und erläutert. So verschieden der Reichtum der Mannbarkeitsbräuche an geistigem Gehalt auch sein mag, der Grundgedanke, die Erziehung zum Erwachsenen, ist überall gleich und hat sich, wo die Verhältnisse günstig lagen, als großartiges Hilfsmittel des Fortschritts zu höherer Gesittung bewährt. Gleichzeitig allerdings dient die Knabenweihe mit ihrer Absonderung, ihrem Geisterspuk und ihrem Unterricht einem anderen Zweck, der schon mehrfach hervorgehoben wurde: der Jüngling wird durch sie scharf von der mütterlichen Familie getrennt und in einer Weise in die Altersklasse der Mannbaren eingeführt, die ihn eng an seine Genossen kettet und dem Wesen des Männerverbandes einen festen Halt gibt.

An diesen Zweck, der wohl der primäre ist, knüpft die psychoanalytische Untersuchung an, indem sie von zwei seelischen Tatsachen: der Bedeutung des Ödipus-Komplexes für das Wunschleben

---

1) Von mir gesperrt.

des Jugendlichen und der Ambivalenz der Gefühlsregungen, ausgeht. Die Psychoanalyse hat nämlich nicht nur nachgewiesen, daß dieser Komplex den Kern aller Neurosen bildet, soweit sie bis heute ihrer Forschung zugänglich waren, sondern es auch sehr wahrscheinlich gemacht, daß im Ödipus-Komplex die Anfänge von Religion, Sittlichkeit, Gesellschaft und Kunst zusammentreffen.[1] Der Ausdruck Ambivalenz stammt von Bleuler und bezeichnet eine zwiespältige Gefühlskonstellation des Individuums gegenüber einem Sexualobjekt von der Art, daß an eine zärtliche oder feindselige Strömung im Bewußten der Gegenpart im Unbewußten gebunden erscheint. Er ist ja eine nicht erst durch die Psychoanalyse bezeugte Erfahrung, daß bei jeder starken Liebe ein entsprechendes Maß von Haß im Unbewußten lauert.[2] In den primitiven Vätern — und nicht nur in diesen — ringen die zwei starken Gefühle des Hasses und der Zärtlichkeit gegenüber den Knaben um die Vorherrschaft, ohne daß ein endgültiger Sieg einer der beiden Tendenzen erreicht werden könnte. Aber auch bei der Söhnegeneration läßt sich der gleiche Gefühlsgegensatz aufweisen.

Welche Bedeutung hat es nun, daß die primitiven Väter zuerst ihre grausamen und dann ihre zärtlichen Gefühle gegen ihre Söhne betätigen?

Die Antwort lautet mit den Worten Reiks:[3] „Die Neurosenpsychologie belehrt uns darüber durch die Aufklärung, die sie uns über die ‚zweizeitigen Zwangshandlungen der nervös Erkrankten‘ geben konnte. In diesen Symptomen werden nämlich zwei starke gegensätzliche Gefühle, jedes einzeln, das eine dem andern folgend, befriedigt. Oft genug kommt in der einen Zwangshandlung der Haß, in der zweiten die Liebe und Zärtlichkeit zum schwer erkennbaren Ausdruck. Ebenso wie die Väter der primitiven Völkerschaften versuchen es auch die Neurotiker, eine Art von logischer Verknüpfung zwischen den beiden einander feindlichen Tendenzen herzustellen.“

---

1) Vgl. Freud: Totem und Tabu. Leipzig und Wien 1913.
2) „*Plus on aime une maîtresse, plus on est prêt à la haïr.*“ La Rochefoucauld.
3) Reik: Probleme der Religionspsychologie. S. 190.

Der von Reik mit Hilfe der Psychoanalyse unternommene Versuch, das Rätsel der Pubertätsriten zu lösen, gelangt zu nachstehenden, hier nur kurz zusammengefaßten Ergebnissen: Die angebliche Tötung der Kandidaten stellt sich als talionsartige Bestrafung ihrer unbewußten Mordgelüste dar, die Beschneidung[1] soll Bestrafung und Verhinderung des Inzestes bezwecken. Diese Bestrafung geht von der von unbewußter Vergeltungsfurcht beherrschten Vätergeneration aus und ist der Ausdruck der den Jünglingen zugewendeten feindseligen und rachsüchtigen Wünsche dieser Männer. In den Auferstehungsriten dürfen wir die Äußerung der zärtlichen Reaktion auf diese unbewußten Todeswünsche erblicken. Als einer der wesentlichsten Züge, die uns den Auferstehungsritus als Ausdruck zärtlicher Regungen ansehen lassen, erscheint uns das Identifikationsbestreben von Vätern, und Söhnen. In den Maskenfesten der Wilden, die nach Schurtz auf die Knabenweihen zurückgehen, tragen die Vollstrecker dieser Weihen, also Priester, Erzieher oder ältere Männer, hölzerne Masken, anderseits verbergen sich die Knaben selbst hinter Masken und sonstigen Vermummungen.

Die Wiederbelebung kann als die gelungene Identifikation mit der Vätergeneration dargestellt werden. Die Jünglinge erstehen nach ihrem „Tode" nicht mehr als solche, sondern als ihre Ahnen, mit denen sie sich identifiziert haben, sie sind nun erwachsene Männer, sind ihresgleichen. Auch in dieser anscheinend völlig geglückten Identifikation entfaltet noch die Ambivalenz ihre Wirksamkeit, denn in ihr haben nicht nur die zärtlichen Regungen ihren adäquaten Ausdruck gefunden, sondern auch die feindseligen Gefühle, indem die Jünglinge durch ihre Wiederauferstehung nun wirklich die Stelle des Vaters einnehmen, wie sie es durch den unbewußten Vatermord zu erreichen wünschten. Man kann also die Tötung und Wiederbelebung der Novizen als eine primitive Darstellungsform des Kräftespieles auffassen, das die jungen Leute zwischen zärtlichen, beziehungs-

1) „Die Beschneidung ist keine Ablösung des Menschenopfers, vielmehr sind Tötung und Beschneidung zwei getrennte, nur durch das unbewußte Seelenleben verbundene Aktionen" (a. a. O., S. 193).

weise homosexuellen und feindseligen Impulsen gegen das Totemtier oder den Vater bewegt. In allen Riten der Jünglingsweihe erkennen wir die starke — schon von Schurtz hervorgehobene — Tendenz, die jungen Leute von ihren Müttern durch eine symbolische Wiederholung der Geburt abzulösen und enger an die Männergesellschaft zu fesseln, das durch das unbewußte Inzeststreben des Jünglings gelockerte Band zwischen Vater und Sohn inniger zu knüpfen.

In zahlreichen Riten wird der Jüngling vom Geist oder vom Totem verschlungen und wiedergeboren. Was soll nun dieser anscheinend sinnlose Zug bedeuten, daß der Novize von einem — doch sicherlich männlichen — Totem wiedergeboren wird? Reik erinnert an den negativen Charakter der Wiedergeburt, die mit der Inzestverhinderung in Zusammenhang steht, und weist auch auf die keineswegs sinnlose Vorstellung der Primitiven hin, daß die Geburt des Knaben durch seine Mutter die Ursache der erotischen Anziehung zwischen der Frau und ihrem Sohne sei. So gelangt er zu dem Ergebnis, daß die Zeremonie der Wiedergeburt neben ihrem positiven Charakter, der Betätigung der homosexuellen[1] Neigung zu den Söhnen, ebenso wie die Auferstehungsriten einen negativen hat: „sie soll der Loslösung des Jünglings vom Weibe dienen, die durch die unbewußte Inzesttendenz gekennzeichnete Beziehung zur Mutter lockern; sie annulliert die Geburt des Knaben durch das Weib und glaubt dadurch die inzestuöse Libido beseitigt zu haben.“[2]

Anschließend bemüht sich Reik, die von C. G. Jung[3] an überreichem Material illustrierte Anschauung, daß „die unterste Grundlage des inzestuösen Begehrens nicht auf die Kohabitation hinausläuft,

1) Vgl. hiezu die von Reitzenstein (Die hellenistischen Mysterienreligionen, Leipzig und Berlin 1910, S. 22) angeführte Vorschrift, die in der hellenistischen Zauberliteratur dem Adepten, der den πάρεδρος δαίμων erwartet, erteilt wird: „Naht der Gott, so presse Mund auf Mund und er wird mit dir tun, was die Männer tun mit ihren Weibern.“

2) Reik, a. a. O., S. 208.

3) C. G. Jung: „Wandlungen .und Symbole der Libido.“ Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschungen, Bd. III, 1. Hälfte, Bd. IV, 1. Hälfte, Leipzig und Wien 1911, 1912.

sondern auf den eigenartigen Gedanken, wieder Kind zu werden, in den Elternschutz zurückzukehren, in die Mutter hineinzugelangen, um wieder von der Mutter geboren zu werden",[1] in ihrer Anwendung auf die Mysterien der Primitiven zn widerlegen. Reik meint nämlich, es sei für Jung schwierig zu erklären, wieso das Verschlungen- und Wiedergeborenwerden durch den Geist oder Totem, also durch ein männliches Wesen,[2] bedeuten solle, daß der Novize wieder in den Leib der Mutter gelange und von ihr wieder geboren werde; primitive Völker würden die Wiedergeburt durch die Mutter nach Analogie der Adoptionsbräuche[3] sicher viel unmittelbarer, realistischer dargestellt haben.

1) Jung, a. a. O., S. 267. — Nach Ferenczi (Versuch einer Genitaltheorie, Internationale Psychoanalytische Bibl. XV, 1924) bedeutet für den Mann das Eindringen in die Vaginalöffnung des Weibes eine partielle Rückkehr in den Mutterleib. Insofern besteht Jungs Behauptung zu Recht; hingegen ist die von ihm in den Vordergrund gestellte Wiedergeburtsidee bloß sekundär.

2) Das Wiedergeborenwerden durch den Vater soll die Geburt aus der Mutter und damit die erotische Beziehung zwischen ihr und dem Kinde rückgängig machen.

3) Beispiele bei Ploss-Renz: Das Kind in Brauch und Sitte der Völker, Leipzig 1912, Bd. II, p. 674 ff.

Nachstehender Brauch bei den Akikuju Britisch-Ostafrikas, der von Mr. W. S. und Mrs. K. Routledge in ihrem Buche „With a prehistoric people, the Akikuju of British East Africa" (London 1910, p. 7, 131) erzählt wird, ist wohl als zweite Geburt aus der Ziege (Totem?) zu deuten. Er ist unter dem Namen „Wiedergeborenwerden" oder „von einer Ziege geboren werden" bekannt und findet, falls der Vater das notwendige Ziegenopfer beistellen kann (es kann auch ein Schaf sein), statt, wenn der Knabe zehn Jahre alt oder noch jünger ist. Die Ziege wird getötet, ein Stück des Felles kreisförmig ausgeschnitten und über die eine Schulter und unter den entgegengesetzten Arm des Kandidaten gezogen. Kein Mann darf in der Hütte anwesend sein, nur Frauen. Die Mutter sitzt auf einem Fell auf der Erde, den Knaben zwischen ihren Knien, der Ziegendarm wird um die Frau herumgewickelt und der Knabe durch ihn mit der Mutter verbunden. Die Frau stöhnt wie in Wehen, eine andere Frau schneidet den Darm (= Nabelschnur) entzwei, der Knabe ahmt das Schreien des neugeborenen Kindes nach, die anwesenden Frauen klatschen Beifall, später waschen die Mutter und die Gehilfin den Knaben. In dieser Nacht schläft der Knabe in derselben Hütte wie seine Mutter. Am zweiten Tage bleibt der Knabe mit der Mutter in der Heimstätte. Am dritten Tag wird Nahrung gebracht, die Verwandten und Freunde kommen am Abend zu

Entgegen Jungs Deutung des auf den Heldenmythus bezogenen Motivs der Wiedergeburt, daß einer ein Held ist, „wenn seine Gebärerin bereits einmal seine Mutter war, d. h. ein Held ist, wer sich durch seine Mutter neu zu erzeugen vermag“,[1] erblickt Reik die Bedingung des Heroentums eher darin, daß die Geburt des Helden durch das Weib rückgängig gemacht wird,[2] und erinnert zu diesem Behufe an Mithras, der aus einem Steine geschnitten wurde, an Dionysos-Zagreus, den Semele gebar und sein Vater Zeus in seinen Schenkel einnähte und dann wiedergebar,[3] an die Geschichte Macduffs in Shakespeares „Macbeth“, an die Bräuche der Wiedertäufer usw. Denn die Wiedergeburt ist eine Ablösung vom Weibe und soll die jungen Leute enger an die männliche Gesellschaft binden. Ihr Hauptmotiv ist die unbewußt gewordene Tendenz, den Inzest zu verhindern.

Auf die Wichtigkeit der Wiedergeburt durch den Vater, der Wiedererweckung bei den Vegetationsriten hat schon ein freilich psychologisch ganz anders orientierter Forscher wie Schurtz[4] mit Nachdruck hingewiesen. „Wenn in Thüringen der ‚wilde Mann‘ erlegt ist, bringt ihn ein als Doktor bezeichneter Bursche wieder

---

einem Fest, doch wird kein einheimisches Bier getrunken. Nachdem alles vorüber ist, wird die Hütte ausgefegt. Der Knabe schläft wieder in der Hütte der Mutter und diesmal schläft auch der Vater dort. Auch die von Schurtz (a. a. O. S. 100 f.) geschilderte Knabenweihe bei den Bane im Hinterland von Kamerun läßt auf das Bestehen eines Ziegentotem schließen. Es werden bei dieser Feier Ziegen geschlachtet, die Jünglinge erhalten erst zur Zeit der Weihezeremonie die Erlaubnis, Ziegenfleisch zu essen und mit dem weiblichen Geschlechte Verkehr zu pflegen.

1) Jung, a. a. O., IV. Bd., 1. Hälfte, S. 357.

2) Der Heros repräsentiert nach Rank („Das Trauma der Geburt“) den angstfreien Typus, der ein anscheinend besonders schweres Geburtstrauma durch kompensatorische Wiederholung in seinen Taten zu überwinden sucht. Daher ist der Held in der nachträglich gebildeten (infantilen) Wunschphantasie regelmäßig ein aus dem Mutterleib Geschnittener, dem also das Angsttrauma von Anfang an erspart geblieben ist.

3) Auf diesen Zug des Mythus wird unsere Untersuchung später zurückkommen.

4) Schurtz, a. a. O., S. 117.

zum Leben, in schwäbischen und bayrischen Pfingstspielen erscheint häufig der Doktor Eisenbart oder einfach der Doktor als wichtiges Mitglied des Festzuges.“ Wir fügen als weitere Beispiele die auf S. 19 geschilderten englischen volkstümlichen Aufführungen und den nordgriechischen Brauch an, in welchen der Arzt und manchmal auch der Araber, in dem wir eine Vaterfigur erkannten, den getöteten Bräutigam ins Leben zurückrufen.

Schurtz hat die Vermutung ausgesprochen, daß die Vorstellungen vom Austreiben oder Vernichten des Winters, des Todes usw. sich aus dem älteren Ideenkreise der Tötung und Wiedergeburt des Kandidaten bei der Jünglingsweihe entwickelt haben. Innerhalb dieses Ideenkreises gibt es nun einzelne Varianten, in denen nicht der Tod von jungen Leuten, sondern der von Männern aus der Vätergeneration im Mittelpunkte steht. Bei Frazer[1] werden zwei Vertreter dieser Sondergattung angeführt: es handelt sich um einen Einweihungsritus bei einigen Stämmen von Neusüdwales, den A. W. Howitt[2] beschrieben hat, und eine Pubertätsweihe in Viti Levu, der größten Fijiinsel, die von Lorimer Fison[3] geschildert worden ist.

An der Südküste von Neusüdwales wurde das Drama der Auferstehung von den Toten in anschaulicher Form den Prüflingen bei der Einweihung vorgeführt. Bevor ihnen gestattet war, dem erbaulichen Schauspiel beizuwohnen, waren sie zur Würde der Mannheit durch einen alten Mann erhoben worden, der einem jeden einen Zahn mittels eines hölzernen Meißels und eines Hammers ausschlug. Während die Novizen sich ausruhten und bei einem prasselnden Feuer wärmten, steckten die eingeweihten Männer ihre Köpfe zusammen, bereiteten eine Anzahl Dekorationen aus faseriger Rinde vor und schaufelten ein Grab. Es bestand Uneinigkeit hinsichtlich

1) Frazer: Balder the Beautiful, vol. II, p. 235 ff. u. 243 ff.

2) A. W. Howitt: Native Tribes of South-East Australia. London 1904, p. 554—556.

3) Rev. Lorimer Fison: „The Nanga or Sacred Stone Enclosure of Wainimala, Fiji“, Journal of the Anthropological Institute, XIV. (1885), p. 27.

der Form des Grabes, doch der Mann, der darin begraben werden sollte, entschied die Frage, indem er erklärte, daß er seiner ganzen Länge nach auf dem Rücken liegen wolle.

Ganze Tafeln von Rinden wurden in Vliese aus faseriger Fiber umgearbeitet und sechs Darsteller vom Kopf bis zum Fuß in diese Gewandung gehüllt, so daß man nicht ein Stückchen ihrer Gesichter erblicken konnte. Vier von ihnen wurden durch eine Schnur zusammengebunden, ein jeder von diesen trug zwei Stücke Rinde in Händen. Die übrigen zwei waren ungebunden, humpelten jedoch, zusammengekrümmt und auf ihre Stöcke gestützt, um die Bürde des Alters zu kennzeichnen; denn sie spielten die Rolle zweier Medizinmänner von ehrwürdigem Alter und großer magischer Gewalt. Nun war das Grab fertig, der Mann legte sich der vollen Länge nach hinein auf ein Lager aus Blättern, wobei sein Kopf auf einer zusammengerollten Decke wie eine Leiche lag. In seinen beiden über der Brust gekreuzten Händen hielt er den Stamm eines jungen mit der Wurzel ausgegrabenen Baumes,[1] der nun so auf seine Brust gepflanzt war, daß die Spitze sich einige Fuß über den Erdboden erhob. Das Grab wurde mit trockenen Hölzern ausgefüllt und mit toten Blättern, Grasbüscheln und kleinen Pflanzen künstlich hergerichtet, um die Täuschung zu vervollständigen. Die Novizen wurden jetzt von den Männern ihrer Schwestern zum Grab geführt und in einer Reihe neben ihm aufgestellt, indes ein Sänger, am Kopfende des Grabes auf dem Stamm eines gefällten Baumes sitzend, ein trauriges Lied, den Gesang der *Yibai*, anstimmte.

---

1) Der Baum versinnbildlicht die schöpferische Kraft, den Phallus. Stekel (Die Sprache des Traumes, Wiesbaden 1911) erzählt nachstehenden Traum des Patienten Omikron: „Ich war in meiner Heimat. Meine Familie hatte dort einen toten Bären aufbewahrt. Sein Kopf war aus Holz und aus dem Bauch wuchs ein mächtiger Baum, der uralt aussah usw."

Silberer (Probleme der Mystik und ihrer Symbolik, Wien u. Leipzig 1914, S. 50) schreibt hiezu: „So wie aus dem getöteten Urwesen, dem geopferten Mithrasstier Leben, Vegetation emporsprießt, so wächst in dem Traum Omikrons ein Baum aus dem Bauch des getöteten Bären. Mythisch kommen häufig Bäume auf Gräbern vor, die irgendwie das zeugende oder Lebensprinzip des Toten verkörpern."

Zu der langsamen, klagenden, aber deutlich kenntlichen Melodie begannen die Darsteller sich vorwärts zu bewegen, indem sie sich zwischen den Bäumen, Klötzen und Felsen durchwanden. Es näherten sich die vier verkleideten Männer, im Takte der Musik schreitend, hin und her schwankend und bei jedem Schritt ihre Klappern aus Rinden zusammenschlagend, während die zwei alten Männer neben ihnen, aber doch in einem kleinen Abstand, einherhumpelten, um ihre höhere Würde zu kennzeichnen. Sie stellten eine Gesellschaft von Medizinmännern dar, geführt von zwei ehrwürdigen älteren Herren, die zu dem Grabe eines Kollegen, der im einsamen Tal begraben lag, gepilgert kamen. Sobald die kleine Prozession, die zu *Daramulun*[1] sang, aus dem Gewirr von Felsen und Bäumen ins Freie gelangt war, schwenkte sie zu der den Novizen gegenüberliegenden Seite des Grabes hinüber; die zwei alten Männer stellten sich hinter die Tänzer. Einige Zeit hindurch gingen Tanz und Gesang fort, bis der Baum, der aus dem Grabe zu wachsen schien, zu zittern begann. „Schaut her", riefen die Gatten der Schwestern und wiesen auf die lebenden Blätter. Als sie hinsahen, zitterte der Baum mehr und mehr, wurde dann heftig geschüttelt und fiel zu Boden, während inmitten des erregten Tanzes der Tänzer und des Gesanges des wohlklingenden Chores der angeblich tote Mann die über ihm liegende Menge von Stöcken und Blättern von sich warf, aufsprang, im Grabe den magischen Tanz mittanzte und in seinem Munde die magischen Substanzen vorwies, die er von *Daramulun* persönlich empfangen haben sollte. Hier ist es also ein Repräsentant der eingeweihten Männer, einer höheren Altersklasse, der angeblich stirbt und wiederaufersteht. Die Kandidaten sind bloße Zuschauer des Dramas. Da aber die Aufführung einen Bestandteil dieser Pubertätszeremonien bildet, muß sie wohl einen wesentlichen Bezug zu diesen haben. Wir begnügen uns vorläufig mit der Feststellung, daß den Novizen eine eindrucksvolle Szene — etwa mit der Bedeutung *„tua res agitur"* — vorgeführt wird, und verschieben den Versuch einer

1) Ein Geist, der die Knabenweihe eingeführt hat und überwacht.

Erklärung, bis wir einen ähnlichen Brauch in Viti Levu kennen gelernt haben.

In gewissen Gegenden dieser größten der Fijiinseln wurde das Drama vom Tod und von der Wiederauferstehung mit viel Feierlichkeit in Gegenwart der Weihekandidaten dargestellt. Die Zeremonien wurden auf eingefriedigten Festplätzen von länglicher Form abgehalten, die von niedrigen Steinmauern eingehegt, jedoch nach oben offen waren. Ein solcher Bereich hieß *Nanga* und mag als ein der Ahnenverehrung geweihter Tempel bezeichnet werden. An die Einfriedigung schloß sich noch eine kleinere, das Allerheiligste (*Nanga tambutambu*). In diesen Räumen wurde die Jünglingsweihe gewöhnlich jedes Jahr Ende Oktober oder Anfang November, den Beginn des Neujahrs in Fiji, gefeiert; daher der Name der Novizen *Vilavon* (Neujahrsmänner).

Vor der Einweihung wurden die Köpfe der Novizen geschoren und ihr Barthaar, falls sie welches hatten, sorgfältig beseitigt. An vier aufeinanderfolgenden Tagen zogen sie in einer Prozession zum Tempel und legten im Allerheiligsten ihre den Ahnengeistern geweihten Gaben, Stoffe und Waffen, nieder. Aber am fünften Tage, dem letzten und feierlichsten des Festes, ward ihnen, als sie wiederum heiligen Grund betraten, ein Anblick zuteil, der ihre Seelen vor Schauder erstarren ließ.

Auf dem Boden hingestreckt, lag eine Reihe toter oder scheinbar toter, ermordeter Männer, deren aufgeschnittene blutüberströmte Leiber herausquellende Eingeweide zeigten. Im Hintergrunde saß der Hohe Priester, der sie mit starrem Blick ansah; um zu ihm zu gelangen, mußten die zitternden Prüflinge auf Händen und Füßen über die grausigen, blutbedeckten Leichname kriechen. Nachdem dies geschehen war, stellten sie sich in einer Reihe vor ihm auf. Plötzlich stieß er einen gellenden Schrei aus, worauf die vorgeblich toten Männer auf ihre Füße sprangen und zum Fluß hinabliefen, um sich vom Blut und von den Schweinsgedärmen zu reinigen, mit denen sie besudelt waren. Die Männer sind nach Fison Initiierte, die bei dieser Gelegenheit die verstorbenen Vorfahren darstellen. Der Hohe

Priester gab nun seine steife, würdige Haltung auf und rief, von einer Seite auf die andere hüpfend, in den höchsten Tönen: „Wo sind die Leute meines Bezirkes? Sind sie nach Tonga Levu gegangen? Sind sie zur tiefen See niedergestiegen?" Ihm erwiderte bald ein tieftöniger Gesang und zurück vom Fluße marschierten die wiederauferstandenen toten Männer, gereinigt und bekränzt, ihre Körper im Takte der feierlichen Hymne bewegend. Sie nahmen ihren Platz gegenüber von den Novizen ein; eine heilige Stille entstand. Dann folgte sogleich ein sakramentales Mahl.

Der allgemeine Zweck dieser Einweihungsriten scheint nach Fisons Ansicht der gewesen zu sein, die jungen Männer den ehrwürdigen Geistern der Toten in ihrem Heiligtum vorzustellen und das Band zwischen beiden durch eine sakramentale Mahlzeit zu festigen. Aus einem anderen, von Schurtz[1] herangezogenen Bericht wäre als für uns interessant nachzutragen, daß einer der Greise bei der Einführungsfeier des *Nanga*-Bundes den Novizen vorwarf, sie seien am Tode der im *Nanga* liegenden Männer schuld. Der öffentliche Teil der Feier bestand hauptsächlich in Tänzen um Bäume, die man aus dem Walde geholt und im Dorfe aufgepflanzt hatte; Masken kamen dabei nicht zur Verwendung.

Der *Nanga*-Bund, der alle erwachsenen Männer umfaßte, würde kaum den Namen eines Geheimbundes verdienen, wenn nicht die Einteilung in zwei völlig voneinander unabhängige Gruppen, die *Rukuruku*-Gruppe, deren Bräuche unserer Beschreibung zugrundeliegen, und die *Veisina*-Gruppe, doch wieder den Charakter als Geheimbund hervortreten ließe. Zur Hauptfeier der *Veisina*-Gruppe wurden die Mitglieder der anderen Gruppe als Gäste geladen. Sie hatten insofern auch eine Rolle zu spielen, als sie die feierlich nach dem *Nanga* ziehenden Novizen aus dem Hinterhalt scheinbar überfallen und darauf die von den Greisen getragenen Schweine mit Keulen erschlagen mußten; Schurtz[2] vermutet mit Recht, daß hiemit eine Tötung der zu weihenden Jünglinge versinnlicht wurde.

1) Schurtz, a. a. O., S. 389.
2) Schurtz, a. a. O., S. 388 u. 389.

Die Äußerung des Greises und die bei der Feier der *Veisina*-Gruppe übliche Abweichung gegenüber dem Brauch der *Rukuruku*-Gruppe stimmen gut zu dem Erklärungsversuch Reiks,[1] der keinen so großen Unterschied zwischen dem gewöhnlichen Typus der Einführungsriten und der Variante, in der Männer der Vätergeneration getötet werden und wiederauferstehen, erblickt, vielmehr überall den gleichen latenten, unbewußt gewordenen Sinn vermutet. „Hier soll den Novizen das grauenvolle Bild der Realisierung ihrer feindseligen Regungen gegen die Väter plastisch dargestellt werden, um sie mit Furcht und Reuegefühlen zu erfüllen; dort soll ihnen durch die Androhung der Todesstrafe für ihre unbewußten böswilligen Wünsche gegen die Väter Angst eingeflößt werden.“[2]

Um sich von der Richtigkeit des Ideenganges Schurtz' zu überzeugen, der die Vorstellungen vom Austreiben oder Vernichten des Winters, des Todes usw. mit den Pubertätsweihen in Zusammenhang bringt, beachte man nachstehenden Brauch,[3] der eine bemerkenswerte Ähnlichkeit mit dem Feste in Neusüdwales aufweist: In Reideburg bei Halle a. d. S. hauen die Pfingstbursche frühmorgens im Walde die Pfingstmaie und führen sie unter Musikbegleitung auf einem besonderen Wagen ins Dorf. Nachmittag findet ein Fest statt, zu welchem die Bewohner der Nachbardörfer feierlich eingeladen wurden. Die Maie, mit einem Preise, Tuch oder Westenzeug geschmückt, wird aufgepflanzt. Ein Strohmann wird auf eine Karre gelegt und eine Grube von der Länge eines Menschen gegraben. Einer von den Pfingstburschen nach dem anderen sucht mit verbundenen Augen den Strohmann in die Grube zu karren. Wem es gelingt, diese zu treffen, der erhält den an die Maie gebundenen Preis. Der Strohmann bleibt in der Grube, das Grab wird zugeschüttet; man tanzt um den Maibaum. Das Spiel nennt man: „Den alten Mann ins Loch

1) Überzeugend scheint mir nur das Beispiel der Jünglingsweihe des Nangabundes zu sein, während das Jünglingsfest von Neusüdwales nicht ohne weiteres im Sinne Reiks gedeutet werden darf.

2) Reik, a. a. O., S. 138.

3) Sommer: Sagen, Märchen und Gebräuche aus Sachsen und Thüringen, Halle 1846, S. 152. Auch bei Mannhardt, a. a. O., I², S. 359.

karren.“ Mannhardt will im Maibaum des Reideburger Brauches den auferstandenen Vegetationsdämon, in dem ins Loch gekarrten alten Mann den dahingeschiedenen des alten Jahres erkennen. Wir werden auch im australischen Brauch neben seiner Beziehung zu den einzuweihenden jungen Männern einen Vegetationszauber vermuten dürfen, ohne dabei außer acht zu lassen, wie leicht im Vorstellungsleben der Primitiven die an das Sterben und Wiederaufleben der Vegetation geknüpften Ideen mit der eigentümlichen Anschauung von der Entwicklung des Kindes zum Manne zusammenfließen. Leider läßt der Bericht Howitts nicht ersehen, zu welcher Zeit des Jahres die Pubertätsweihe stattfand; es wäre vorschnell, aus dem analogen Einführungsritus in Viti Levu auf ein gleiches Datum — Beginn des neuen Jahres — zu schließen.

Es wird denjenigen, der durch die Psychoanalyse die Bedeutung des Vaters für das Schicksal des einzelnen würdigen gelernt hat, nicht wundernehmen, daß auch für die Darstellung des Gegensatzes zwischen Winter und Sommer, zwischen dem winterlichen Vegetationsdämon und dem Genius des Wachstums im Frühling der Kontrast zwischen der Väter- und Söhnegeneration formgebend blieb, indem die zeitliche Aufeinanderfolge bald in Gestalt eines Kampfes oder einer Vertreibung usw. versinnlicht, bald als Tötung und Wiederauferstehung eines und desselben Wesens vorgestellt wurde. Usener hat auch in seiner Untersuchung über „Italische Mythen“[1] treffend auf die bis in die Gegenwart hinein lebendige Neigung des Volkes hingewiesen, Kalendertage oder Zeitabschnitte in mythischen Personen zu verbildlichen und auf sie die Funktionen von Vegetationsgeistern zu übertragen. Nach Mannhardt[2] ergeben sich z. B. die an die Namen Anna Perenna, Mamurius Veturius, Mars geknüpften Riten und Sagen als Darstellungen der Schicksale des sterbenden oder vertriebenen, wiedergeborenen, sofort siegreichen und sich wieder vermählenden Jahresgottes und Wachstumgebers Mars.

---

1) Hermann Usener: „Italische Mythen“. Rhein. Museum XXX, Bonn 1875, S. 182 bis 229.

2) Mannhardt, a. a. O., II², 195, S. 297.

Es scheint, als ob bei den Vegetationsbräuchen die Darstellung des Wechsels der Jahreszeiten in Gestalt des getöteten und wiederauflebenden Jahreshelden — offenbar in Anlehnung an die Knabenweihe im Frühling — älter wäre als die dramatische Auseinandersetzung zwischen dem alten und dem jungen Wachstumsgeist. An die Form der Knabenweihe, in der den Prüflingen als bloßen Zuschauern die Tötung der Männer der Vätergeneration plastisch vorgeführt wurde, mochte die Vorstellung von dem winterlichen oder verstorbenen und zum Wiederaufleben in den Schoß der Erde gesenkten Wachstumsgeist zunächst anknüpfen. Viele Züge, die in späterer Zeit eine ethische Umdeutung erfuhren, hatten auf einer früheren Denkstufe bloß den Sinn eines Vegetationszaubers. Der oben geschilderten Sitte, den alten Mann ins Loch zu karren, wollen wir zum Beweis unserer Behauptung einige weitere Beispiele folgen lassen, die wir Mannhardts[1] oft zitiertem Werk entnehmen:

In der Nähe von Tübingen wird zu Fastnacht der Fastnachtsbär,[2] ein aus Stroh gemachter, mit einem Paar alter Hosen bekleideter Mann, in dessen Hals eine frische Blutwurst[3] oder mit Blut gefüllte Spritze steckt, nach einer förmlichen Verurteilung geköpft und begraben. Er wird in einen Sarg gelegt und am Aschermittwoch nach der Kirche beerdigt, gewöhnlich am Orte selbst. Das nennt man die Fastnacht begraben.[4] Zuweilen wird die Puppe unter Stroh und Mist eingegraben oder ins Wasser gestürzt. Statt des Butzen trug man auch einen lebendigen Menschen auf einer Bahre oder sonst von Stroh bedeckt umher und stellte sich so, als wollte man ihn begraben; oder man machte den Fastnachtsnarren[5] trunken und begrub ihn mit großem Jammergeschrei unter Stroh und warf ihn unter Trauermusik ins Wasser. Das hieß die Fastnacht begraben. In Wurm-

1) Mannhardt, a. a. O., I², S. 410 ff.

2) Mit dem Erbsenbär, Roggenbär, einer theriomorphischen Form des Vegetationsdämons, identisch.

3) Vgl. die Zeremonie des australischen Nangabundes.

4) E. Meier: Sagen, Sitten und Gebräuche aus Schwaben, S. 371, 1.

5) Der Narr geht auch auf das Vorbild des Vaters zurück.

lingen tanzt ein in Stroh gehüllter Bursche, an einem Seile durchs Dorf geführt, am Fastnachtstage als Bär; am Aschermittwoch wird ein falscher Strohmann in einen Trog gelegt, aufs Feld hinausgefahren und begraben.[1] Sehr ausführlich beschreibt Leoprechting das Begraben der Fastnacht in Lechrain. Ein Mann in schwarzer weiblicher Tracht wird auf einer Reistrage von vier Männern einhergeführt, von den als Klageweiber verkleideten Männern bejammert, von dem größten Dunghaufen des Dorfes heruntergeworfen, mit Wasser begossen, in die Mistgrube eingegraben und mit Stroh bedeckt.[2] Nach dem Austragen des Todes wird vielfach sofort der Sommer in Gestalt eines grünen Maibaumes oder eines Baumes mit darangehängter Puppe eingebracht.

Es gibt eine Lausitzer Sitte,[3] nach der die Frauen, die dabei keine Männer dulden, mit Trauerschleiern behängt umziehen, eine Strohpuppe mit einem weißen Hemde bekleiden, mit einer Sense und einem Besen in der linken und rechten Hand ausrüsten, von steinwerfenden Buben verfolgt, bis zur Grenze tragen und zerreißen, worauf sie jenes nämliche Hemd an einen schönen Waldbaum hängen, diesen abhauen und heimtragen.[4]

Diese und ähnliche Bräuche, die an die Tage des Frühlingsanfangs, aber auch an Mittsommer oder Frühlingsende[5] geknüpft sind und

---

1) E. Meier, a. a. O., S. 373.

2) K. Leoprechting: Aus dem Lechrain, München 1855, S. 162 ff. — Vgl. S. 12, Anm. 1 meiner Arbeit.

3) Christ. Arnold: Anhang zu Alex. Rossens unterschiedlichem Gottesdienst. Heidelberg 1674. S. 135 bei Grimm, Myth.² 732 und S. 156 u. 412 bei Mannhardt, a. a. O., I².

4) Hier ist nicht mehr Tötung und Auferstehung der gleichen Person gegeben, sondern der Brauch in einem Übergangsstadium begriffen, ehe er die Vertreibung des alten Dämons durch den jungen zum Inhalt hat.

5) Zum Beispiel die russischen Volksumzüge, die den Namen Begräbnis der *Kostroma* oder des *Jarilo* tragen und die Mannhardt (a. a. O., I², S. 414 ff.) gleichfalls hier einreiht.

„Das Begräbnis des Jarilo, das Vergraben oder die Wassereinsenkung der *Kostroma* hätten danach im wesentlichen den nämlichen Sinn, wie die Grablegung oder Wassertauche des Todes; nur daß die Darstellung desselben

den Wachstumsgeist die mannigfachsten Todesarten erleiden lassen — er wird geköpft, in die Erde eingegraben, gesteinigt, ertränkt oder verbrannt, — werden sämtlich von Mannhardt als Fruchtbarkeitszauber gedeutet.

Die Wassertauche ist demnach ein Regenzauber für die künftige Vegetation, die Steinigung ein Zauber, um die Schwere der künftigen Halmfrüchte zu bewerkstelligen, die Verbrennung[1] eine Nachbildung des Durchgangs der Vegetation durch die Sonnenwärme im Sinne und mit Wirkung einer Lustration (einerseits Entfernung der Wachstumsfeinde, anderseits positive Beförderung der Gesundheit und des vegetativen Gedeihens), endlich das Begraben unter Mist und Stroh ein magisches Mittel, um das Wiederaufleben des in den Schoß der Erde gesenkten Vegetationsdämons zu sichern, gleichwie der Dünger die Triebkraft der Pflanzen erhöht.

Die obigen Vorgänge zeigen äußerlich eine gewisse Ähnlichkeit mit den Bräuchen bei der Jünglingsweihe, die die scheinbare Tötung oder Marterung der Novizen bezwecken. Bei diesen werden die von unbewußter Vergeltungsfurcht beherrschten feindseligen und rachsüchtigen Wünsche der Männer gegenüber der heranwachsenden Söhnegeneration nicht bewußt, es wird vielmehr bei den primitiven Völkern über die Bedeutung der Tötung eine höchst widerspruchsvolle, unklare Auskunft erteilt und als Absicht der peinvollen Veranstaltungen geradezu eine Förderung jener sexuellen und aggressiven Triebregungen bezeichnet, die die Väter tatsächlich zurückdrängen wollen; die Quälereien gelten ihnen als Mut- und Standhaftigkeitsproben.

Die von Mannhardt als Vegetationszauber aufgefaßten Riten scheinen sich nun dadurch von den Bräuchen bei der Jünglingsweihe zu unterscheiden, daß die auch hier unbewußt gebliebenen Triebregungen

---

Vorganges das eine Mal an den Anfang der bösen, Leben und Wachstum tötenden Zeit verlegt, das andere Mal an das Ende derselben gerückt und mit der Feier der Auferstehung des Pflanzenwuchses verbunden ist" (S. 418 und 419).

1) Auch die Verbrennung deutet letzten Endes auf die Wiedergeburt.

auf ein Ersatzobjekt, das je nach den verschiedenen Möglichkeiten des Ödipus-Komplexes die Stelle des Vaters oder Sohnes vertritt, verschoben werden; damit steht die manifeste Bedeutung als Vegetationsritus der „imitativen oder homöopathischen“ (Frazer) Magie nicht im Widerspruch.

In einer späteren Denkphase, die man höchst ungenau die religiöse nennen kann, werden diese Bräuche vielfach eine ethisch-historische Umdeutung erfahren. Eisler[1] führt Beispiele für einen alten Fischerzauber (ritueller Meersturz eines Menschen als Vertreters der Fischergottheit) an, welcher in den Brauch übergeht, ein Menschenopfer vom Typus des sogenannten Sündenbockes *(Pharmakos)* oder, wie man hier sagen sollte, Sündenfisches darzustellen, der die Sünde oder Krankheit des Volkes mit sich ins Meer trägt. Diese Begehung wurde später von unglücklich Liebenden wie Sappho als freiwillige Selbstaufopferung mit der Nebenwirkung eines Liebeszaubers geübt. Zweierlei ist nun für diese Sündenbock-Zeremonien[2] charakteristisch: die Ablenkung der im Ödipus-Komplex wurzelnden feindseligen Impulse der Zuschauer auf ein Wesen, das, sei es durch Häßlichkeit[3] oder Verkrüppelung, sei es durch begangene Verbrechen, den Auswurf der Gemeinde darstellt, um eine Rechtfertigung für ihre eigenen feindseligen Wünsche zu haben, ferner ein deutlicheres Durchschimmern des latenten Sinnes als auf der vorhergehenden Entwicklungsstufe, indem das Ersatzobjekt nicht mehr dem Kreise des Dämonischen, sondern dem des Niedrig-Menschlichen entnommen wird. Die Projektion feindseliger Impulse nach außen, die Personifizierung der eigenen Affektbesetzungen bringt eine psychische Erleichterung mit sich und ist ein für die ambivalente Einstellung des Sohnes zum Vater typisches Phänomen.[4] An Stelle der unbewußten Projektion („der Vater ist mir feindselig gesinnt, nur deshalb begegne ich ihm mit den gleichen Gefühlen“) tritt aber in den *Pharmakos*-Zeremonien eine bewußte, gewollte

1) Eisler, a. a. O., Jahrg. 2, S. 113.
2) Reiches Material bei Frazer: The Scapegoat. London 1913.
3) Das Wort „Häßlichkeit“ kommt von Hassen!
4) Vgl. Freud: Totem und Tabu. Leipzig und Wien 1913, S. 85.

„Pauschal"-Übertragung der zum Teil unbewußten Sünden, der eigenen bösen Gedanken und Wünsche auf den „Sündenbock", der entweder getötet und verbrannt oder über die Landesgrenzen gejagt wird. Von dem übermächtig gewordenen Schuldgefühl, das, in den verdrängten Wünschen des Inzest-Komplexes wurzelnd, eine Verschiebung vom Vater auf die Dämonen und Götter erfährt und als Folge der (bewußten oder unbewußten) Verletzung ihrer Gebote und Verbote erklärt wird, befreit sich hier die Gemeinde durch einen rein physischen Akt,[1] der die beabsichtigte Wirkung sinnfällig vor Augen führt und so eine größere psychische Erleichterung bewirkt. Indem der zur Reinigung der Gemeinschaft bestimmte *Pharmakos* getötet oder vertrieben wird, setzt sich die nämliche Tat in Wirklichkeit durch, die als bloßer Wunsch reaktiv das Schuldgefühl und den Sühnritus hervorrief, es hat bloß eine Verschiebung auf ein anderes Objekt stattgefunden. Freud[2] erinnert daran, daß in der menschlichen Strafordnung die Strafe den Vollstreckern nicht selten Gelegenheit gibt, unter der Rechtfertigung der Sühne dieselbe frevle Tat auch ihrerseits zu begehen. Die Sündenbock-Riten werden nicht nur alljährlich vorbeugend begangen, um den Segen der Ernte zu sichern, sie finden auch bei besonderen Anlässen, bei Hungersnot, Krankheit usw. statt, um nachträglich den Zorn der Götter abzuwenden.

Es war natürlich, daß die Feindschaft der höheren Mächte sich zunächst auf dem Gebiete betätigen würde, wo sie die Menschen am empfindlichsten traf: auf dem der Nahrung; daher die Verbindung der Sühnriten mit den auf das Gedeihen des animalischen und vegetativen Lebens bezüglichen Begehungen.

Die attischen Thargelien, ein charakteristisches Beispiel einer solchen Zeremonie, bestanden aus zwei Riten; am ersten Tage der Feier, die im Mai stattfand und ein Vorerntefest[3] war, wurden zwei

1) „So wie man einen schmutzigen Tisch mit einem Schwamm abwischt und darauf den Schwamm wegwirft oder verbrennt, damit die Unreinheit radikal vernichtet werde." Nilsson, a. a. O., S. 113.

2) Freud, a. a. O., S. 66.

3) Vgl. Nilsson, a. a. O., S. 115.

Pharmakoi — niedrige, ehrlose Individuen, die zu diesem Zweck auf Staatskosten erhalten wurden — in der Stadt herumgeführt, um alle Befleckung aufzunehmen, und dann außerhalb der Gemarkung zu Tode gesteinigt. Das eine Opfer wurde für die Männer, das andere für die Frauen getötet. Jener trug eine Schnur von schwarzen Feigen, dieser eine von weißen. Das zugunsten der Frauen getötete Opfer scheint auch manchmal ein Weib gewesen zu sein. J. E. Harrison[1] will im weiblichen *Pharmakos* eine verblaßte Mutterfigur aus der Zeit des Mutterrechtes erkennen (vgl. die Götterpaare Aphrodite — Adonis, Artemis — Apollo). W. R. Paton hat in einer Abhandlung „The φαρμακοί and the Story of the Fall“[2] die Ansicht vertreten, daß die zwei menschlichen Sündenböcke bei den Thargelien die Geister der Feigenbäume verkörperten und daß die Zeremonie ein magischer Ritus zum Zwecke der Befruchtung von Feigenbäumen war, analog der Befruchtung des zahmen, weiblichen Feigenbaumes durch den wilden, männlichen *(caprificatio)*. In gleichem Sinne deutet er auch die Erzählung der Genesis (3.) von Adam und Eva, die wegen des Genusses der verbotenen Frucht zum Tode verurteilt und mit Schürzen von Feigenblättern um die Lenden aus dem Garten des Paradieses vertrieben wurden: Adam und Eva sind Sündenböcke und zugleich, wie aus der Tracht ersichtlich, Repräsentanten der Geister der Feigenbäume, die eine magische Hochzeit feiern, um die Fruchtbarkeit dieser Bäume zu sichern. Psychoanalytische Untersuchungen haben es wahrscheinlich gemacht, daß das Vergehen von Adam ein Inzest[3] war. Es würde sich also — sollte obige Theorie richtig sein — ursprünglich um einen magischen Hierosgamos (verhüllter Inzest) als Vegetationsritus handeln, der später als Sühnezeremonie (Wiederkehr des Verdrängten aus der Verdrängung) gedeutet wurde. Auch dies wäre eine Bestätigung unserer Auffassung, die im Ödipus-Komplex das bildende Element dieser Riten

1) J. E. Harrison: Themis. A study of the social origins of Greek religion. Cambridge 1912, p. 503.

2) Revue Archéologique, IV. Série, IX., 1907, p. 51 sq.

3) Eine andere Deutung bei Rank: Das Trauma der Geburt. S. 109.

erblickt; daß der Sündenbock einmal auf den Vater und einmal auf den Sohn zurückgeführt werden kann, steht im Einklange mit der Erkenntnis, daß im erwachsenen Manne ja beide Einstellungen nebeneinander bestehen. Es handelt sich übrigens bei diesen Deutungen mehr um das Motiv als um die oft widerspruchsvolle Rollenverteilung.[1] An dem folgenden Tage der Thargelienfeier fand die „Darbringung der Erstlinge“[2] und die Prozession mit der *Eiresione* statt. Dieser Ritus ist aber nur für die attischen Thargelien bezeugt.

Die Beziehung zur Fruchtbarkeit wird auch am ersten Tage des Festes daran sichtbar, daß in manchen Städten der Sündenbock mit grünen Pflanzen, in Massilia mit Meerzwiebeln, die als kathartisch galten, auf sein Glied geschlagen wurde.[3] Mannhardt,[4] der diese Sitte den unter dem Namen „Schlag mit der Lebensrute“ bekannten Bräuchen anreiht, erblickt im *Pharmakos* eigentlich den Wachstumsgeist, dem durch die Schläge mit der Lebensrute neue Kraft eingeflößt werden soll. Nilsson[5] hält diese Auffassung für einseitig; „denn die Wegschaffung des Übels ist ebenso alt wie die Bewirkung des Guten.“

So unlösbar die Aufgabe erscheint, bei den Vegetationsriten der Primitiven die positive Seite — Förderung der Fruchtbarkeit und des Wachstums — gegenüber der negativen — Abwehr der schädigenden, hindernden Einflüsse — klar abzugrenzen, möchten doch auch wir ganz allgemein die Behauptung aussprechen, daß die Sühnriten der geschilderten Art späteren Ursprungs sind als die Vegetationsbräuche und durch ethische Umdeutung aus ihnen

1) Der Sündenbock kann unter Umständen auch die Mutter darstellen. Über den tragischen Helden als freiwilligen Sündenbock siehe weiter unten.

2) Es handelt sich eigentlich nicht um ein Erstlingsopfer, sondern um einen magischen Ritus, um das Wachstum und Reifen der Saaten zu sichern. Vgl. Nilsson, a. a. O., S. 115.

3) Vielleicht gelangt hier — ähnlich wie bei der Beschneidung der Pubertätsweihen — neben der manifesten Tendenz, die Tauglichkeit des Gliedes zu erhöhen, der latente Kastrationswunsch zum Ausdruck. Auch die Feigen haben phallische Bedeutung.

4) W. Mannhardt: Mythologische Forschungen, S. 113 ff. — Frazer (The Scapegoat) neigt der gleichen Ansicht zu.

5) Nilsson, a. a. O., S. 112.

erwachsen sind. Es läßt sich auch an vielen anderen ähnlichen Zeremonien, die sowohl von den Vorstellungen der Fruchtbarkeit als auch von denen der Lustration ihr Gepräge erhalten, nachweisen, daß im Ideengange der Teilnehmer diese jene immer mehr zurückzudrängen suchen.[1] Die durch die fortschreitende Kultur geforderte intensivere Verdrängung, das dadurch verstärkte Schuldgefühl und der in den Religionen zu immer größerer Bedeutung gelangende Begriff der Sünde und Unreinheit werden wohl mit Fug als wichtigste Ursachen dieses Prozesses bezeichnet werden dürfen.

Die Vertreibung des *Mamurius Veturius*, des „alten Mars", in Rom läßt gleichfalls den Wandel von Vegetationsbrauch zu Sühnezeremonie erkennen. Der Repräsentant der Gottheit wird nicht bloß als Wachstumsgeist, sondern auch als Sündenbock behandelt. Properz[2] berichtet, daß *Mamurius Veturius* über die Grenzen der Stadt in das Land der feindlichen Osker getrieben wurde. Dies wäre nicht recht verständlich, wenn jener bloß Vertreter des Vegetationsdämons wäre.[3]

1) Vgl. auch Frazer, a. a. O., p. 259.

2) Propertius, V. 2, 61 sq.; H. Usener: „Italische Mythen", S. 210; id. Kleine Schriften, IV., p. 123.

3) Siehe Frazer, a. a. O., p. 231.

III

DITHYRAMBUS UND TOTENKLAGE

Jegliche Untersuchung über die Entstehung der griechischen Tragödie wird sich zunächst mit den Ausführungen des Aristoteles im vierten Kapitel seiner Poetik auseinandersetzen müssen, die bis in die jüngste Zeit richtunggebend für alle Theorien über den Ursprung des antiken Dramas geblieben sind.[1]

„Hervorgegangen aber ist es" (das Trauerspiel), heißt es an der einen Stelle,[2] „jedenfalls aus Stegreifversuchen nicht minder als das Lustspiel, jenes nämlich aus den Vorträgen der Vorsänger im Dithyrambus, dieses aus jenen in den Phallosliedern, die noch jetzt in vielen Städten im Schwange sind." Und weiter:[3] „Entstanden aus der possenhaften Diktion, hat das Trauerspiel sich erst spät infolge einer Umänderung aus dem Satyrspielartigen zu höherer Würde erhoben; was das Versmaß anbelangt, so ist der Jambus an die Stelle des Trochäus getreten."

1) Als Urkunden kommen einige Kunstdenkmäler und die ältesten Tragödien selbst in Betracht. Die *Vita* des Arion bei Suidas und das Buch des Peripatetikers Chamaileon sind wohl nur auf den Angaben des Aristoteles aufgebaute Hypothesen. Aristoteles selbst gibt bloß mehr oder weniger wahrscheinliche Vermutungen, die ihm die Beobachtung aufdrängte, ohne sich auf die alte Überlieferung oder Urkundenmaterial stützen zu können. Ihn interessierte in erster Linie die ausgebildete Form der Tragödie.

Die Angaben des Aristoteles sind übrigens auch nicht in sich geschlossen, da er kurz vorher die Tragödie mit dem alten Epos in Zusammenhang bringt. Chorlyrik oder Epik: beides würde gleich gut gegen die Annahme sprechen, daß der tragische Stil sich aus einer possenhaften Artung der Diktion entwickelt habe.

2) Aristoteles' Poetik, übersetzt und eingeleitet von Th. Gomperz. Leipzig 1896, 4. Kap., 1449 a 9 ff.

3) Aristoteles, a. a. O., 4, 1449 a 19 ff.

Aristoteles gibt also zwei Quellen an: den Dithyrambus und das Satyrspielartige. Wir werden später sehen, daß die Herleitung aus *τὸ σατυρικόν* nicht berechtigt erscheint, und fassen zunächst den Dithyrambus ins Auge. Von vornherein kann nicht entschieden werden, ob Aristoteles an den Dithyrambus seiner Zeit, der eigentlich die Chorlyrik umfaßte und ein mimetisches Element aufwies, oder an eine frühere Kunstform dachte. Im Hinblick auf die Tatsache, daß die chorischen Teile offenbar eine um so größere Rolle spielen, je älter die Tragödien sind, mochte es eine etwas allgemeine, schwächliche Wahrheit sein, wenn Aristoteles verkündete, daß der Keim der Tragödie im Auftreten der Vorsänger bei derartigen Dithyramben lag. Ansprechender ist wohl die Vermutung, daß er an eine speziell charakterisierte, ursprüngliche Form des Dithyrambus anknüpfte, wie sie die Verse des Archilochos[1] erraten lassen:

ὡς Διωνύσοι ἄνακτος καλὸν ἐξάρξαι μέλος
οἶδα διθύραμβον, οἴνῳ συγκεραυνωθεὶς φρένας.

Es ist ja auch bemerkenswert, daß der im siebenten Jahrhunderte lebende Dichter den nämlichen, anscheinend herkömmlichen Ausdruck *ἐξάρχειν διθύραμβον* wie Aristoteles gebrauchte; zudem würde die Beziehung auf den dionysischen Dithyrambus mit dem sonstigen Zusammenhange zwischen Tragödie und Dionysos-Kult übereinstimmen. Dieser ältere Dithyrambus, bei dem das Dramatisch-Mimetische höchstens im Keime entwickelt war, erhielt seine kunstmäßige Form durch Arion[2] im siebenten und sechsten Jahrhundert v. Chr., muß aber schon vorher als ungefüge Improvisation bestanden haben. Über seinen ursprünglichen Charakter sind wohl nur Vermutungen erlaubt. Sicherlich handelte es sich um ein Chorlied im griechischen Sinne mit einem *ἐξάρχων* als Vorsänger, zur Flöte gesungen von einer Schar trinkfroher Verehrer des Gottes. Wenn wir in Betracht ziehen, daß Arion und Archilochos der Urbevölkerung angehörten und eine Verwandtschaft zwischen ihr und

1) Fragm. 77. Bergk.[4]

2) Suidas s. v. Arion: *Σατύρους εἰσενεγκεῖν ἔμμετρα λέγοντας.* Ibid.: *τραγικοῦ τρόπου εὑρετής.*

den dunkelhaarigen Thrakern behauptet wird,[1] dürfen wir die Entstehung eines derartigen lyrischen Gesanges auf den thrakischen Gott Dionysos in eine sehr frühe Zeit verlegen. Gestützt auf die Ergebnisse der Psychoanalyse, werden wir im Dithyrambus eine Äußerung der mannmännlichen Erotik[2] erblicken dürfen. Die Beziehung zum kultisch verehrten ἄναξ, die Männergesellschaft und die Rauschstimmung[3] reden eine deutliche Sprache. Die erotische Lyrik der Griechen ist ja überhaupt vorwiegend männlich und bedient sich zur Verschleierung gerne eines mythologischen Gewandes. Ohne den erotischen Charakter der Männerbünde erkannt zu haben, hat schon H. Schurtz in dem Kapitel „Klubs und Geheimbünde" seines Buches „Altersklassen und Männerbünde" (S. 323) die „geselligkeitsfördernde Macht der narkotischen Stoffe" hervorgehoben. Er schreibt:

„Die meisten hiehergehörigen Getränke und Stoffe haben die Eigenart, eine gemeinsame, in der Regel fröhliche und bei mäßigem Genuß wohlwollende Stimmung zu erzeugen, die der Geselligkeit außerordentlich zustatten kommt und den Zusammenhalt der Männer besser bewirkt als bloße gemeinsame Schmausereien . . . Es kann nicht fehlen, daß Zechen und Rauchen stellenweise den Charakter einer religiösen Handlung annimmt."

Das von uns aufgezeigte männerbündlerische Element im früheren, rein rituellen Dithyrambus vermag vielleicht die Erscheinung zu erklären helfen, daß in späterer Zeit die Stoffe des dionysischen Hymnus der Heroensage entnommen wurden[4] (Heroendithyrambus), und kann

1) Ridgeway, a. a. O., p. 5. — Die Flöte ist ein ungriechisches Instrument, das dem Dionysos-Kult seit jeher angehört.

2) Vgl. hiezu auch Hans Blüher: Die Rolle der Erotik in der männlichen Gesellschaft. II. Bd., Jena 1919.

3) Analysen von Psychoneurotikern haben gezeigt, daß unbewußte homosexuelle Begierde viele Männer zum Alkohol greifen läßt, der durch Zerstörung der Sublimierungen die gleichgeschlechtliche Erotik zum Vorschein bringt. Siehe auch K. Abraham: Die psychologischen Beziehungen zwischen Sexualität und Alkoholismus. Zeitschrift für Sexualwissenschaft. I. Jahrgang, 1908.

4) *Οὐδὲν πρὸς Διόνυσον.*

auch die Herleitung der Tragödie aus Pubertätsbräuchen[1] psychologisch verständlicher machen. Wir sehen uns nunmehr vor die Frage gestellt, ob der ursprüngliche Inhalt des Dithyrambus durch die Etymologie des Wortes ermittelt werden kann.

Unter den antiken Etymologien ist die bekannteste diejenige von der doppelten Tür, die sich offenbar auf die in den „Bakchen" des Euripides (Vers 518 ff.) erzählte zweite Geburt des Dionysos-Kindes Dithyrambos aus der Hüfte[2] seines Vaters Zeus bezieht. Man hat den Vorgang umkehren und behaupten wollen, daß diese Etymologie Anlaß zu einer wunderlichen Fabel gegeben habe, die wiederum dem Chorgesang des Euripides zugrunde gelegt worden sei. Aber die Darstellung des griechischen Dichters weist so unverkennbare Züge eines urtümlichen Rituals[3] auf, daß man sich wohl die falsche Etymologie nicht nur durch die mißverständliche Auffassung einer alten rituellen Bezeichnung, sondern auch durch eine tatsächliche Wiedergeburtszeremonie verursacht denken muß.

Plato kommt unserer Erklärung zu Hilfe. In den „Gesetzen"[4] sagt er bei Besprechung der verschiedenen Arten von Oden: „Einige sind Gebete zu den Göttern und diese heißen Hymnen; andere von entgegengesetzter Art werden Klagelieder genannt, wiederum andere Päane und eine weitere Art von Oden — die Geburt des Dionysos meine ich — Dithyrambus."

1) Über die anderen Quellen zur Entstehung der Tragödie siehe weiter unten.

2) Die mythologische Vorstellung von Geburten aus dem Beine ist alt und weitverbreitet. Liebrecht (Zur Volkskunde, Heilbronn 1879, S. 490) erinnert außer an die Geburt des Dionysos (*μηρορραφής, μηροτραφής*) und die des Hephaestos aus Heras Hüfte daran, daß in der indischen Sage Aurva von seiner Mutter Vâmôru (d. i. Linksschenkel) in ihrem Schenkel verborgen gehalten wurde und aus diesem ans Licht trat, daß ferner aus dem geriebenen linken Schenkel der toten Vena ein Mann hervorkam, daß nach einer altfranzösischen Legende Phanuel ein Mägdlein aus dem Schenkel gebiert, daß inach einer madagaskarischen Sage von Adam Gleiches erzählt wird und endlich n der nordischen Mythologie der eine Fuß Hymirs mit dem andern einen Sohn zeugt.

3) Euripides muß etwas Ähnliches gesehen oder davon gehört haben.

4) III, 700 B.

Wir wissen auch, daß Timotheos einen Dithyrambus dichtete, der „Die Geburtswehen der Semele" *(Σεμέλης ὠδῖνες)* hieß, und daß der 75. Dithyrambus des Pindar die Geburt des Bromios aus der Semele im Frühling besang.

So viel scheint festzustehen: es handelt sich um einen Geburtsgesang. Aber gibt es eine befriedigende etymologische Erklärung? Lateinische Grammatiker haben *διϑύραμβος* von *Θρίαμβος* abgeleitet und dieses Wort wieder in die Nähe von *triumpus* (der dreischrittige Siegestanz) gerückt. Eine andere Erklärung, die der englische Philologe A. B. Cook[1] gibt, scheint mehr zu befriedigen. Die erste Silbe *Δῐ* für *Δῐῐ* entspringt der nämlichen Wurzel wie *Ζεύς* und *Διός*.[2] Die Endigung *αμβος* ist wahrscheinlich die gleiche wie beispielsweise in *ἴαμβος*. Bleibt die Silbe *Θυρ*, die stets eine *crux interpretum* gebildet hat. Nun hat Hoffmann[3] nachgewiesen, daß die nördlichen Völkerschaften Griechenlands unter gewissen Bedingungen *ῠ* für ο setzen. Wir hätten also statt *Δῐ-ϑῠρ-αμβος* *Δι-ϑορ-αμβος* — der Gesang, der Zeus springen oder zeugen macht. Der Dithorambus wäre ein ritueller Gesang mit Tanz zu Ehren des Zeus und Dionysos, der in mimetischer Weise nach Art des Analogiezaubers das gewünschte Ereignis der Wiedergeburt aus dem Vater darstellt.[4]

Aus dem Vorhergehenden haben wir bereits entnehmen können, daß Dithyrambus nicht nur eine Art Tanzlied, sondern auch — wenngleich seltener — einen kultischen Beinamen[5] des Gottes Dionysos bezeichnet. Es ist nun nicht unwahrscheinlich, daß der

1) Bei J. E. Harrison: Themis, p. 204.

2) So auch Farnell: The Cults of the Greek Staates. V, p. 144.

3) Otto Hoffmann: Die Makedonen. Göttingen 1906, S. 242.

4) Alfred Döhring (Mitra, Monatsschrift für vergleichende Mythenforschung 1914, Nr. 2) teilt *διϑ-υρ-αμβος* ab; *διϑ* soll dem deutschen Wort Zeit, as. *tîd* entsprechen. Da wie im Germanischen auch in anderen Sprachen die Bedeutungen Fest und Zeit, Jahreszeit vereinigt sind, so ist *ὁ διϑύραμβος* der Festgesang, Festtanz Dionysos zu Ehren.

5) Außer der früher zitierten Euripides-Stelle in einem kürzlich entdeckten delphischen Hymnus aus dem vierten Jahrhundert und in einem Fragmente des Pratinas, eines der ältesten Satyrspieldichter *(Θρίαμβε διϑύραμβε)*.

Eigenname[1] sich aus dem Namen des Ritus entwickelt hat; es ist ja eine in der Religionsgeschichte auch sonst nachzuweisende Erscheinung, daß bedeutsame Tätigkeiten die Tendenz zeigen, sich in einem Menschen, Dämon oder Gott zu verpersönlichen.[2]

Ein Vergleich zwischen jenen Zeremonien bei den Stammes- und Geheimbundweihen der Primitiven, bei denen der Novize von einem Ungeheuer[3] wiedergeboren wird, und dem Ritual, das offenbar der vom Chor der „Bakchen" gesungenen Geburtssage unterliegt und im Frühling begangen wurde, läßt sich nicht von der Hand weisen. Die Vermutung drängt sich auf, daß wir es bei dieser Sage mit dem auf die Götterwelt projizierten Überrest eines Wiedergeburtsritus[4] zu tun haben, dem sich die Knaben behufs Aufnahme in die männliche Gesellschaft unterziehen mußten, mag man nun an das Vorhandensein der totemistischen Denkstufe bei der ältesten Bevölkerung Griechenlands glauben oder nicht.[5] Die Entstehung des Bildes des Helden,[6] des jugendlichen Gottes durch narzißtische Projektion des

1) Kommt nach Herodot (VII, 227) auch als menschlicher Eigenname vor.

2) Farnell (a. a. O., p. 144) führt als Beispiele die Magd Jambe (aus ἴαμβος) und den Schäfer Linos (aus λίνος, der Linos-Gesang) an.

3) *Dhuramoolan* (S. 58) ist ja der — Vater. Vgl. das Dröhnen des Schwirrholzes und das Euripideische „ἀναβοάσας".

4) Bachofen hat in seinem „Mutterrecht" (S. 243, 256, 259, Stuttgart 1861) als erster die Vermutung ausgesprochen, daß sich in der Geburt aus dem Vater Zeus ein soziales Phänomen spiegle. Für ihn bestand es freilich im Übergange vom Mutterrecht zur dionysischen Paternität, die noch nicht die höchste Stufe des Vaterrechts darstellt. Der Übergang von dem rein natürlichen zu dem ehelichen System soll hier durch die Fiktion des Muttertums in der Person des Erzeugers vermittelt werden. Die Auffassung der zweiten Geburt des Dithyrambus als Spiegelung eines Ritus der Stammesweihe bei Harrison, Themis, p. 35. Im Sinne von O. Ranks, „Trauma der Geburt" würde es sich hier um eine Verleugnung der Herkunft aus der Mutter handeln.

5) Die Zeugnisse für das Vorkommen des Totemismus bei den Griechen sind trotz der von Aelian (Natura animalium. XII, 39; auch Krates in Plinius, Historia naturalis. II, 13) angeführten *Ophiogeneis* von Parion unzureichend. Auch die mykenische Kultur weist keinerlei Spuren des Systems der exogamen Heiratsklassen auf. Mythen, in denen Tiere oder Pflanzen eine Rolle spielen, dürfen nicht ohne weiteres totemistisch gedeutet werden.

6) Völlig im Sinne Blühers, a. a. O. I, S. 241 ff., II, S. 108.

ἔξαρχος unter den einzuweihenden κοῦροι — ein erotisches Phänomen,[1] dem das Gefühl der Willenssteigerung innerhalb der Gemeinschaft der Jünglinge oder Knaben vorhergeht — muß zur Erklärung der mythologischen Fassung der Sage herangezogen werden. Das Schicksal des Gottes ist ja die Lebensgeschichte seiner Verehrer.

Gegen vorstehende Deutung erheben sich offenbar schwerwiegende Einwände. Festzuhalten ist ja vorerst, daß der Dithyrambus als Gesang auf die Geburt des Dionysos — wir sehen von dem hypothetischen Ritual ab — geschichtlich nicht mehr nachweisbar ist, insoweit er eine eigene Gattung von Hymnen gebildet haben soll. In der späteren, der Forschung erschlossenen Zeit bildet die Heldensage ohne Beschränkung auf dionysische Stoffe seinen Inhalt.

Weiter ist zu beachten, daß die Novizen bei den Pubertätsbräuchen zumeist heranwachsende Jünglinge sind, während es sich in der Sage um ein Kind handelt. Dieses Argument läßt sich allerdings durch den Hinweis auf den gern vernachlässigten Unterschied zwischen physiologischer und sozialer Pubertät, den namentlich A. van Gennep[2] hervorgehoben hat, entkräften. Die Einweihungsriten bei den Altersklassen und Geheimbünden sind zeitlich nicht an das Alter der Pubertät gebunden. Die physiologische und die „soziale Pubertät" sind etwas Grundverschiedenes und fallen nicht regelmäßig zusammen. Die soziale Pubertät bedeutet in sozialer Beziehung den Übergang von der Kindheit zum Jünglingsalter, aus der geschlechtlosen Welt in die Gesellschaft des männlichen oder weiblichen Geschlechtes. Hierunter fallen außer den Riten der physiologischen Pubertät die Riten des Abschneidens der Nabelschnur und sonstige Zeremonien der Kindheit und des jugendlichen Alters, so unter Umständen auch die Aufnahme in den totemistischen Clan, dem das Kind durch seine Geburt an sich vielleicht noch nicht angehört. Manchmal erhält das

---

1) *Le dieu c'est le désir extériorisé, personnifié* (E. Doutté: Magie et Religion. Paris 1909, p. 601). — Vgl. hiezu meine späteren Ausführungen.

2) A. van Gennep: Les Rites de Passage. Paris 1909, p. 93 ff. — Gennep erläutert den Unterschied durch den Hinweis auf die physische (Bluts-) und soziale Verwandtschaft, die physische und soziale (Großjährigkeit) Reife.

Kind erst in diesem Zeitpunkt eine Seele. Daß der Eintritt in den Geheimbund nicht gerade dem Pubertätsalter vorbehalten ist, lehren uns die im zweiten Kapitel angeführten Beispiele.

Man darf auch nicht übersehen, daß die Sage ihre besondere Gestalt wahrscheinlich einer rationalisierenden Tendenz verdankt, die den alten Brauch nicht mehr verstand und umdeutete. Zugegeben, daß ein Ritus der Wiedergeburt wirklich in den Bakchischen Mysterien begangen wurde, so folgt daraus doch nicht — lautet ein neuer Einwand, — daß dieser Brauch aus einer ähnlichen Zeremonie bei der Männerweihe, die auf magische Weise außer dem Leben der Kandidaten auch das der Stammesgemeinschaft (vielleicht auch des ganzen Totems) erneuerte, hervorgegangen ist. Gewiß darf man nicht jeden Ritus und jeden seiner Bestandteile, der in einem Geheimbund vorkommt, ohne weiteres aus den Kulthandlungen eines Totemclans herleiten; aber einen Brauch, der in antiken Mysterien sonst nicht anzutreffen ist und überraschende Übereinstimmungen mit der zweiten Geburt aus dem Ahnen bei den Jünglingsweihen aufweist, mit diesen in einen genetischen Zusammenhang zu bringen, heißt denn doch nicht unkritische Vermutungen äußern.[1]

Wenn unsere vorigen Behauptungen zu Recht bestehen, so kann natürlich nur auf „*survivals*" eines thrakischen Brauches geschlossen werden; denn die Bakchischen Weihen sind nicht griechischen Ursprungs. Doch soll hier nochmals darauf verwiesen werden, daß die Urbevölkerung Griechenlands mit den dunkelhaarigen Thrakern, die das Pangäische Gebirge bewohnten, verwandt gewesen sein dürfte.

1) Nach Schurtz (a. a. O., S. 392) zeigen die Zeremonien der Geheimbünde die engste Verwandtschaft mit den Knabenweihen und sind eben nichts weiter als umgestaltete und umgedeutete Bräuche dieser Art.

Auch Webster vertritt in seinem Werke „Primitive Secret Societies" die Anschauung, daß alle geheimen magischen Brüderschaften auf die Altersklasse der erwachsenen jungen Männer der Totemsippe zurückgehen.

A. van Gennep erscheinen diese beiden Theorien unzulässig. Für ihn handelt es sich bei der Einweihung in allen Fällen um eine eindeutig charakterisierte Kategorie von Riten, die ähnlich sind, weil sie denselben Zweck haben. Auch wir meinen, daß die Behauptungen von Schurtz und Webster in dieser allgemeinen Fassung unhaltbar sind.

Was in der geschichtlich hellen Zeit an Pubertätsriten oder richtiger Überresten von solchen bei den Griechen anzutreffen ist, läßt allerdings — abgesehen von den Riten der Kureten[1] in den Rhea-Kybele-Mysterien Kretas und Phrygiens,[2] deren Ursprung nach dem Stammsitze der Thraker zeigt — den Kardinalritus der Jünglingsweihen nicht mehr erkennen. Auch die anderen antiken Mysterien, in denen das liturgische Bild von Tod und Wiedergeburt — freilich ohne manifeste Beziehung auf den Vater oder Ahnen — bedeutsam hervortritt: der Adonis-Attis-Kult, Isis-Kult, Mithras-Kult, wohl auch die Eleusinien,[3] sind nicht griechischer Herkunft. Es mag nun sein, daß die vom Norden nach Griechenland als Eroberer eingewanderten Gebirgsstämme das Bild von Tod und Wiedergeburt in ihren Knabenweihen überhaupt nicht kannten[4] oder daß es einer rationalisierenden Tendenz, die den staatlichen Charakter der Einweihungsriten immer mehr in den Vordergrund stellte, frühzeitig zum Opfer fiel.

Wir müssen auch zugeben, daß uns nur wenige Begehungen erhalten sind, die zweifellos Züge der alten Weihebräuche aufweisen,

1) In historischer Zeit sind nur wenige Überreste eines tatsächlich vorhandenen Einweihungsfestes der Kureten durch Inschrift bezeugt (Bosanquet, B. S. A. XV. 1908/09, S. 347 ff.).

2) Im Mittelpunkte steht das Drama von Tod und Wiedergeburt eines göttlichen Kindes, das bald Zeus, bald Dionysos, bald Zagreus heißt. In der auf Palaikastro vor einigen Jahren entdeckten Hymne der Kureten wird es geradezu *κοῦρος* genannt. In dem Kulte des Kretischen Zeus spielten die Begleiter des Gottes (*πρόπολοι*), die als *κουρῆτες* (eingeweihte junge Männer?) bezeichnet wurden, eine wichtige Rolle. Strabo vergleicht sie mit den Satyrn und Bakchen (X, 466. 468).

3) Der angebliche Begründer der eleusinischen Mysterien Eumolpus stammte aus Thrakien.

Spuren der Vorstellung von Tod und Wiedergeburt lassen sich im Kulte des Pan, in den Legenden und im Ritual der Artemis-Iphigenie und Aphrodite aufzeigen. Siehe Farnell: The Evolution of Religion. London 1905, p. 60, 61.

4) Geradeso wie die Juden, ja die Semiten überhaupt dieses Bild nie kultisch verwendet haben. Vgl. A. Dieterich: Eine Mithrasliturgie. Leipzig und Berlin 1910. S. 161. Vielleicht steht damit in einem tieferen Zusammenhange, daß die Semiten kein Drama haben. Das Fehlen des Bildes von Tod und Wiedergeburt dürfte letzten Endes mit der Urverdrängung im Sinne von O. Ranks „Trauma der Geburt“ zusammenhängen.

wenngleich die magisch-mystische Seite bei ihnen auffallend wenig hervortritt. Von vornherein werden wir vermuten dürfen, daß bei dem kriegerischen, konservativen Herrenvolke der Dorier Altersklassen, Männerbünde und ihre Eigentümlichkeiten, wie sie in den Knabenweihen, Männerhäusern, im Heroen- und Totenkult hervortreten, eine größere Rolle als beispielsweise bei den Ioniern spielten.

Hand in Hand damit geht, daß die Knabenliebe, wie wir seit Bethes ausgezeichneter Untersuchung[1] wissen, dort den Charakter einer öffentlich anerkannten heiligen Institution trug, während sie bei den nicht dorischen Staaten als schmählich galt oder höchstens als indifferent betrachtet wurde, sofern sie überhaupt bekannt war.[2]

In Kreta, wo urtümliches rituelles Gut sich am längsten erhalten hat, finden wir nicht nur die meisten Äußerungen über die dorische Knabenliebe, sondern auch die deutlichsten Spuren der vorerwähnten alten Bräuche und Einrichtungen.

Kreta ist der Schauplatz des Rituals der Kureten, die als dämonisches Gefolge den *Μέγιστος κοῦρος* begleiten, der einmal als Zeus-Zagreus, ein anderes Mal als Dionysos erscheint, gleichwie Dionysos auch vom Thiasos der Bakchanten und Satyrn umgeben auftritt. Auf dieser Insel wurden die jungen Leute beiderlei Geschlechts vor Eintritt der (sozialen) Pubertät *σκότιοι*,[3] „die im Dunkel des Hauses lebten“,[4] genannt.

---

1) E. Bethe: Die dorische Knabenliebe, ihre Ethik und ihre Idee. Rhein. Mus. LXII. 1907. S. 438 ff.

„Uralt und weitverbreitet ist die festliche Feier der Aufnahme der Knaben unter die Männer, in den ‚Männerbund‘, oft genug unter wunderlichen Begehungen. Sollte nicht vielleicht der päderastische Akt unter sie zu zählen sein?“ (S. 459.) Und bei Besprechung der dorischen Vorstellung, daß des Liebhabers Seele, seine Zauberkraft, seine *ἀρετή* durch seinen Samen mittels des der Begattung ähnlichen Aktes auf den geliebten Knaben übertragen werden könne: „Das strenge Geheimnis, das die überall vorhandenen Männerbünde meist umgibt, verbirgt vielleicht manches derartige“ (S. 471, 472, Anm. 74).

2) Wie wir aus Homer schließen können, war die Knabenliebe zu seiner Zeit den asiatischen Aeolern und Ioniern fremd. Die Dorier dürften in Reaktion auf eine allzu mütterliche Bindung zur Knabenliebe ihre Zuflucht genommen haben.

3) Schol. Eur. Alk. 989, Et. Mag. 543. — Zitiert bei Farnell: Magic and Religion in early Hellenic society. Arch. f. Rel. XVII. 1914. S. 33.

4) Eine symbolische Anspielung auf die pränatale Existenz.

Ähnliche Vorstellungen spielen bekanntlich bei den Einweihungsfesten der Wilden eine Rolle.[1] Auf einigen Inseln der Torresstraße[2] z. B. müssen die Novizen sich tagsüber unter einer zeltartigen Bedeckung in Dunkelheit aufhalten, so daß beim Gehen nur ihre Füße sichtbar sind.

Wenn die kretischen Jünglinge als vollwertige Mitglieder der Gesellschaft in das Licht des Tages hinaustraten, fand ein Fest der *ἐκδύσια*,[3] des „Herauskommens" statt, das der Leto Phytia geweiht war. Wahrscheinlich fiel mit diesem Zeitpunkte die Aufnahme der *κοῦροι* in das Männerhaus zusammen, sofern wir die von Strabo (X, 483) erwähnten *ἀγέλαι* mit ihren *ἄρχοντες* und *συσσίτια* als solche deuten dürfen.

Auch in Sparta haben sich Reste des Systems der Altersklassen und seiner äußeren Kennzeichen, wie gemeinsames Speisen der Männer, das Männerhaus (die *Lesche* war wohl nichts anderes), Jünglingsproben (die Peitschung der Epheben am Altar der Artemis Orthia[4] war möglicherweise auch nach Analogie der Sitten, die Mannhardt als „Schlag mit der Lebensrute" bezeichnet, eine Einweihung zum Leben)[5] u. dgl., länger als irgendwo sonst erhalten.

Unter den Festen, die im übrigen Griechenland gefeiert wurden, werden eigentlich nur die Apaturien[6] in Athen und die *ἀρκτεία*[7] der Artemis in Brauron mit ziemlicher Gewißheit als Initialzeremonien

1) Vgl. meine demnächst erscheinende Arbeit: „Die Pubertätsriten der Mädchen."

2) A. C. Haddon: Sociology, Magic and Religion of the Western Islanders. Cambridge 1904 (Reports of the Cambridge Anthropological Expedition to Torres Straits, vol. V, p. 209, 212). Beispiele auch bei J. G. Frazer: Balder the Beautiful, vol. I, p. 18 ff. (The Golden Bough, Part VII).

3) Roschers Lexikon s. v. *Σκοτία*.

4) Vgl. A. Thomsen: Orthia. Arch. f. Rel. IX, 1906, S. 397.

5) O. Rank (Das Trauma der Geburt) vermutet einen Zusammenhang mit Geburtsschmerzen („Schlagephantasie").

6) In einer vom Scholiasten des Aristophanes überlieferten Legende wird die Stiftung des Festes mit der Erscheinung des *Διόνυσος Μελάναιγις* unrichtigerweise in Verbinduug gebracht.

7) Nach Aristophanes: Lysistrata, Vers 645, mußte jedes zu Jahren gekommene Mädchen an dem Bärentanze teilnehmen, sonst fand sie keinen Mann.

zu erklären sein, während beispielsweise die Deutung der Hybristika[1] oder der Mysterien des Dryops[2] im vorgenannten Sinne mehr oder weniger geistreiche Vermutung bleibt.

Spuren älterer Zustände erblickt H. Usener[3] auch mit Recht in den geschlossenen Verbänden der ἔφηβοι und νέοι,, die zumeist eine straffe staatliche Organisation besaßen; er zeigt an dem politisch und militärisch bedeutsamen Institute der athenischen Epheben, wie es einerseits in späterer Zeit vergeistigt, mit der höheren Jugendbildung in Verbindung gesetzt und zu einer Art Universitätskorporation wurde, anderseits durch die Rolle, die der athenischen Ephebie im Gottesdienst eingeräumt war, auf eine älterere Grundlage zurückwies. Hier ist nun die Beziehung der Epheben zu gewissen Kulten beachtenswert, wie Abholung und Geleit des Dionysos-Bildes und der eleusinischen Heiligtümer.[4] Auch Erinnerungsfeiern an die Heldentaten der Ahnen begingen die Epheben, vor allem aber veranstalteten sie Festspiele, wie Fackelläufe, Schiffskämpfe und ähnliches.

Bei dem außerordenlich entwickelten staatlichen Leben der Griechen erscheint es Schurtz[5] nicht wunderbar, daß die Jünglingsbünde, durch die ursprünglich das staatliche Leben geweckt und gefördert wurde, später von diesem seinen Zwecken angepaßt und dadurch in ihrer Eigenart vielfach entstellt wurden.

Wir haben die wesentlichen Züge einer primitiven gesellschaftlichen Formbildung aus ihren fossilen Überresten mit der gebotenen Vorsicht zu rekonstruieren versucht, um eine breitere Grundlage für unsere Behauptung zu gewinnen, daß die Tragödie mit einer ihrer Wurzeln bis zu den Pubertätsweihen zurückreicht.[6] Neuere For-

1) So J. E. Harrison: Themis, p. 507.

2) Bei Farnell: Magic and Religion in early Hellenic society, p. 32.

3) Verhandlungen der 42. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Wien. Leipzig 1894. S. 22 ff.

4) „Die beide mit ihren Mummereien an den Vorstellungskreis der Knabenweihe gemahnen" (Schurtz, a. a. O., S. 123).

5) Schurtz, a. a. O., S. 122, 124.

6) Erst während der Drucklegung erhalte ich durch ein Referat W. R. Hallidays in „Folklore" (XXXV, Nr. 2. p. 202 sq., London 1924) Kenntnis von der Arbeit eines dänischen Forschers, Dr. Egill Rostrup, die den Ur-

schungen haben es wahrscheinlich gemacht, daß in vorhellenischen Tagen eine frühe Welle die orgiastische thrakophrygische Religion des Dionysos unmittelbar nach Kreta hinübergetragen hat.[1] Hier begegnen uns auch die Überreste einer altertümlichen von Schurtz in ihren Grundformen gezeichneten Gesellschaftsstufe und so mag immerhin der Vermutung Raum gegeben werden, daß der Dithyrambus von Kreta[2] so gut wie von Theben, der Geburtsstätte des Sohnes der Semele, seinen Ausgang genommen hat. Als der Kult des Dionysos, von den Eroberern zurückgedrängt, zu einem ländlichen Sektendienste herabsank, bemächtigten sich die nämlichen im mannmännlichen Eros wurzelnden Tendenzen, die formbildend bei den Einweihungsriten gewirkt und anderwärts die (auch in den Pubertätszeremonien liegenden) Keime von Ahnenverehrung zum Heroenkulte gesteigert[3] und sublimiert hatten, des alten, nunmehr unverständlich

sprung der attischen Tragödie mit den Maskentänzen bei den australischen Initiationszeremonien in Verbindung bringt (Attic tragedy in the light of theatrical history, Copenhagen 1923, translated by Ingeborg Andersen). Rostrup versucht auch nachzuweisen, daß verschiedene Formen des orientalischen Dramas sich aus den Maskentänzen der Altersklassen bei den Pubertätsriten entwickelt haben.

Er erklärt das geringe Vorkommen des Maskendramas in Griechenland mit der Annahme, daß die indoeuropäischen Eroberer des zweiten Jahrtausends v. Chr. dieses bei der pelasgischen Urbevölkerung unterdrückt hätten. Dem wird von Halliday entgegengehalten, daß sich der stärkste Beweis für einen maskierten Pubertätstanz nicht bei der ursprünglichen Bevölkerung, sondern bei den dorischen Eroberern vorfindet. Daß *τράγος* eine geläufige Bezeichnung für eine bestimmte soziale Gruppe oder Altersklasse war (ähnlich wie etwa *ἀετός* für den höchsten Grad der Mysterien des Mithra), scheint auch nicht den Tatsachen zu entsprechen.

1) Mit dieser Hypothese will Farnell (Cults of the Greek states. V. p. 117) für Kreta das Vorwiegen des Kultes des Götterkindes, des Sohnes der großen Erdmutter, und die Entstehung der Vorstellung einer höhlenbewohnenden Gottheit, die zeitweise dahinschwindet und begraben wird, erklärlich machen. Er führt auch einen von Firmicus Maternus für Kreta bezeugten orgiastischen Dienst auf diese älteste Periode zurück.

2) Vgl. hierzu auch Eur. Bacch. 119.

3) „Die Verlobung oder vielmehr die fleischliche Vereinigung (erg.: mit dem geliebten Knaben) an heiligen Orten selbst unter dem Schutze eines Gottes oder Heros steht für Thera und für Theben sicher.“ Bethe, a. a. O., S. 449.

oder zwecklos gewordenen Rituallliedes des Dionysos und erfüllten den Dithyrambus mit *ἡρωικαὶ ὑποθέσεις*, so daß schließlich Götter- und Heroensagen aller Art den Inhalt dieser unter den Begriff der Ballade fallenden Kunstgattung darstellten. An und für sich hatte ja schon die Verbindung des Dionysos mit dem Heroenkult, wie wir später sehen werden, nichts Befremdendes.

Auf altes Dionysoszeremoniell deuten jetzt nur vereinzelte Lieder, wie der volkstümliche *ὕμνος κλητικός* der eleïschen Weiber[1] und der von Pindar erwähnte *βοηλάτης* (rindertreibende)[2] *διθύραμβος*.[3]

Korinth ist nach Pindar die Heimat des Dithyrambus; dort lebte am Hofe des Periander (625—585) Arion, der Herodot[4] und Suidas[5] als Erfinder des Dithyrambus, ja diesem auch als Begründer des tragischen Stiles galt. Tatsächlich bestand der Dithyrambus in mehr oder weniger kunstloser Form wohl schon lange, aber Arion veranstaltete zuerst Aufführungen eines neuartigen, veredelten Dithyrambus mit einem aus fünfzig[6] Sängern bestehenden Chor. Hingegen scheint die Behauptung, daß er in Versen sprechende Satyrn einführte, auf keinen historischen Vorgang zurückzugehen[7] und nachträglich als Stütze der Aristotelischen Theorie von dem Ursprunge

1) Plut. quaest. graec. XXXVI:

Ἐλθεῖν ἥρ' ὦ Διόνυσε
Ἀλείων ἐς ναὸν
ἁγνὸν σὺν χαρίτεσσιν,
ἐς ναὸν τῷ βοέῳ ποδὶ θύων.
Ἄξιε ταῦρε, ἄξιε ταῦρε.

2) Harrison (Themis, Anm. 4 zu S. 34) macht mit Beziehung auf den von Euripides in den Bakchen gebrauchten Ausdruck *ἀναβοάσας* die Bemerkung, daß *βοή*, urspr. *βοϝή*, das Blöken, Brüllen des Viehs, eine regelmäßige rituelle Bezeichnung gewesen zu sein scheint.

3) Pindar, Ol. XIII, 18—9: *ταὶ Διωνύσου πόθεν ἐξέφανεν σὺν βοηλάτᾳ Χάριτες διθυράμβῳ.*

4) Herod. I, 23.

5) Suidas: s. v. Arion.

6) Auch der Chor der Danaiden in Aeschylus' frühestem Drama „Die Schutzflehenden" dürfte aus fünfzig Jungfrauen bestanden haben.

7) W. Schmid: Zur Geschichte des griechischen Dithyrambus. Tübingen 1901, S. 19.

des Dramas aus dem Satyrspiel erfunden worden zu sein, wie überhaupt die Neigung später Schriftsteller, selbst unter Berufung auf Solon[1] Arion als Schöpfer der Tragödie hinzustellen, demselben Motiv entstammen dürfte. Da der Dithyrambus ein Element der Tragödie bildet, liegt immerhin ein Körnchen Wahrheit solchen literarhistorischen Konjekturen zugrunde, die aber um die Bedeutung des Wortes *τραγῳδία* nun einmal nicht herumkommen. Eine in jüngster Zeit zu Ansehen gelangte Theorie,[2] die den Ursprung der Tragödie vom Dionysos-Kult völlig loszulösen und in mimetischen Tänzen und Klagegesängen an den Gräbern von Heroen, Städtegründern und Stammeskönigen zu entdecken versucht, hat als wirksamstes Argument die bekannte Herodot-Stelle über den Kult des Heros Adrast in Sikyon, der Nachbarstadt Korinths, verwenden zu sollen vermeint, nachdem schon antike Schriftsteller, z. B. Themistius[3] und Suidas,[4] die Sikyonier wegen der Aufführungen zu Ehren des Adrast und wegen des Ruhmes ihres Landsmannes Epigenes, eines Dithyrambendichters, der bereits im siebenten Jahrhundert Tragödien[5] geschrieben zu haben scheint, als Erfinder der Tragödie anerkannt hatten.

Über diesen Schutzheros einer peloponnesischen Stadt, die noch von der ursprünglichen pelagischen Bevölkerung bewohnt war, berichtet nun Herodot,[6] daß auf dem Marktplatze sein Grabheiligtum stand und daß die Sikyonier ihn mit den „tragischen Chören", die auf seine Leiden Bezug nahmen, ehrten. Kleisthenes, der letzte

---

1) Vgl. den Kommentar des Johannes Diaconus zu Hermogenes, *περὶ μεθόδου δεινότητος: Τῆς δὲ τραγῳδίας πρῶτον δρᾶμα Ἀρίων ὁ Μηθυμναῖος εἰσήγαγεν, ὥσπερ Σόλων ἐν ταῖς ἐπιγραφομέναις ἐλεγείαις ἐδίδαξε. Δράκων δέ ὁ Λαμψακηνὸς δρᾶμά φησι πρῶτον Ἀθήνησι διδαχθῆναι ποιήσαντος Θεσπίδος.* (Zitiert bei H. Rabe: Aus Rhetorenhandschriften. Rhein. Mus. LXIII. 1908. S. 150.)

2) W. Ridgeway: The Origin of Tragedy. Cambridge 1910.

3) Themistius, or. XXVII, S. 406 (Dindorf).

4) Suidas: s. v. Thespis.

5) Suidas: s. v. Thespis. — Epigenes soll der älteste der fünfzehn Tragödiendichter gewesen sein, die Thespis' Vorgänger waren. Sie stammten zum überwiegenden Teil aus dem Peloponnes. Eigentliche Dramen werden sie wohl nicht geschrieben haben.

6) Herod. V, 57—8.

Tyrann aus dem Geschlechte des Orthagoras, der seinerzeit die Herrschaft der Dorier gestürzt hatte, wollte die Gebeine des Adrast, der als Argeier Landesfeind[1] war, nach einem — wahrscheinlich unglücklichen — Kriege mit Argos über die Landesgrenze werfen und erbat sich hierzu die Erlaubnis des delphischen Orakels, die ihm verweigert wurde. Dessenungeachtet änderte Kleisthenes den Heroenkult in der Weise ab, daß er *χοϱοὺς μὲν τῷ Διονύσῳ ἀπέδωκε, τὴν δὲ ἄλλην Θυσίην Μελανίππῳ.*[2] Das heißt: er wies die Choraufführungen dem Gotte Dionysos als etwas ihm Gebührendes zu, während er das Heroenopfer dem Heros Melanippus zuteilte. Der Tyrann hatte nämlich die Gebeine des Melanippus, der ein Todfeind des Adrast gewesen war, aus Theben holen lassen und sie im Prytaneion verwahrt.

An zwei Stellen des Herodotberichtes hat nun die wissenschaftliche Kontroverse angesetzt: man hat *ἀπέδωκε* mit „gab zurück" übersetzt und daraus gefolgert, daß der Dionysos-Kult in Sikyon schon vor Kleisthenes bestanden hätte. Diese Auffassung würde jedoch dem Zusammenhange bei Herodot widersprechen und uns anderseits nötigen, ein Zeugma anzunehmen, da ja von einer Wiedererstattung des Opfers an Melanippus nicht die Rede sein kann. Herodot, der in einer Zeit lebte, in der der Dionysos-Dienst bereits in die Staatsreligion siegreich eingedrungen war, erblickte in derartigen Chören eine spezifische Eigentümlichkeit dieses Kultes (er mochte auch die Chöre der ältesten Tragödienaufführungen an den Großen Dionysien im Sinne haben) und mußte daher die Zuteilung der Chöre an den großen Gott durch Kleisthenes, der so wie die die Tyrannis tragende Partei Dionysos eifrig verehrte, als etwas durchaus Rechtmäßiges empfinden.[3]

---

1) Ähnlich Ödipus auf Kolonos.

2) Die vollständige Stelle lautet: *τά τε δὴ ἄλλα οἱ Σικυώνιοι ἐτίμων τὸν Ἄδϱηστον καὶ πϱὸς τὰ πάθεα αὐτοῦ τϱαγικοῖσι χοϱοῖσι ἐγέϱαιϱον, τὸν μὲν Διόνυσον οὐ τιμῶντες, τὸν δὲ Ἄδϱηστον. Κλεισθένης δὲ χοϱοὺς μὲν τῷ Διονύσῳ ἀπέδωκε, τὴν δὲ ἄλλην Θυσίην Μελανίππῳ.*

3) „Ähnliche Totenklagen, in denen der Keim der Tragödie liegt, wurden bei den Orgien für den getöteten Gott vorgetragen; daher war der Austausch von Adrastos gegen Dionysos leicht und die Bezeichnung ‚tragische Chöre' verständlich." Nilsson: Der Ursprung der Tragödie. S. 303.

Auch die richtige Interpretation dieser τραγικοὶ χοροί stieß auf Schwierigkeiten. Es geht doch wohl nicht an, hier an eine Satyrverkleidung oder an Bockschöre zu denken, denn was haben die mit dem Heroenkult[1] zu tun? Man kommt der Auffassung des Herodot, der den ganzen Hergang vom Standpunkte seiner Zeit aus beurteilt zu haben scheint, vielleicht am nächsten, wenn man die Stelle mit „tragische Chöre", „Chöre, wie sie in der Tragödie üblich sind" wiedergibt. Es ist ja bekannt, welche große Rolle der *Threnos*, die Totenklage im Äschyleischen Drama spielt. Da hatte es nun nichts Befremdendes, wenn Herodot ähnliche Choraufführungen an einem Heroengrabe als τραγικοὶ χοροί bezeichnete. Es heißt aber etwas hineindeuten, was nicht in der Stelle liegt, wenn Ridgeway die τραγικοὶ χοροὶ πρὸς τὰ πάθεα αὐτοῦ als tragische Tänze erklärt, die die Taten und Leiden des Heros mimetisch darstellen sollen. Wohl gibt es, über die ganze Welt verstreut, mehr oder weniger dramatisch ausgestattete Leichenfeiern und jährlich wiederholte Totenklagen,[2] doch könnte nur dann von einer unmittelbaren Entwicklung der Tragödie aus den Adrastoschören in Sikyon gesprochen werden, wenn in diesen die Handlungen und Reden des Lebenden nachgeahmt würden.

Ein vereinzeltes Beispiel — noch dazu von einer Insel der Torres Straits — kann nicht genügen, um einen allgemeinen Brauch daraus herzuleiten. In Pulu wurden bei einer jährlichen Begehung zu Ehren der kürzlich verstorbenen Stammesmitglieder diese in Geistergestalt dargestellt und der charakteristische Gang sowie die Bewegungen der Toten nachgeahmt.[3]

Ridgeways an und für sich berechtigte, wenn auch den komplexen Erscheinungen nicht gerecht werdende Ansicht, daß die griechische

1) Der Bock kommt als Opfertier im Heroenkult fast gar nicht in Betracht.

2) Wilh. Schmid (Zur Geschichte des griechischen Dithyrambus. Tübingen 1901) erblickt in den Reigentänzen vor den Heiligenkapellen an den Gedenktagen der Heiligen in Neugriechenland ein Rudiment alter Heroenverehrung.

3) Siehe Reports of the Cambridge Anthropological Expedition to Torres Straits, vol. 5, und S. 68 dieser Arbeit.

Tragödie im Toten- und Heroenkult wurzelt, ist in eingeschränkter Form auch von anderen berufenen Kennern[1] ausgesprochen worden. Es verlohnt sich daher, den Anteil dieser Kulte an der Entstehung der Tragödie sowie ihren Niederschlag im ausgebildeten Drama des näheren festzustellen.

Den Ausgangspunkt der Untersuchung bildet die merkwürdige Tatsache, daß in der Tragödie Dialogverse in einer an das ionische Epos anklingenden Sprache und Chorlieder in dem eigentümlichen Versmaß der Dochmien,[2] das an die Sprachform der dorischen Chorlyrik erinnert, vereint auftreten. Nilsson[3] erblickt das Vorbild für diese widerspruchsvolle Erscheinung in der wirklichen Totenklage.

Von der Totenklage in epischer Zeit ist uns kein Beispiel erhalten; ein poetisches bietet uns die Ilias im letzten Buch in der Klage um Hektor.[4] Immerhin können wir uns aus den Zeugnissen ein Schema rekonstruieren.

Man unterscheidet zwei Arten der Totenklage, eine epische Lobpreisung des Toten, die der Äode in kunstgerechter Form unternahm, und eine lyrische, leidenschaftlich geäußerte, den *γόος*, der, künstlerisch gestaltet, als *ἰάλεμος* auftrat.[5] *Ἐξῆρχε γόοιο* heißt es in der erwähnten homerischen Totenklage, also die nämliche Doppelheit von *ἐξάρχων* und Chor wie beim *ἐξάρχων διθύραμβον*.

Indem auf die epische Lobpreisung des *ἐξάρχων*, des Äoden, der lyrische Gefühlsausbruch des Chors der Leidtragenden folgte, ist schon eine Vereinigung beider Arten der Totenklage vollzogen. Häufiger als diese mehr epische Art dürfte die lyrische Form der

1) O. Crusius in seinem Artikel „Arion“ bei Pauly-Wissowa II, Sp. 841, und in den Preußischen Jahrbüchern LXXXIV (1893), S. 394, ferner M. Nilsson: Der Ursprung der Tragödie, und W. Schmid, a. a. O.

2) Fünfsilbiger Versfuß (∪ - - ∪ -).

3) Nilsson, a. a. O., S. 627 f.

4) Ilias XXIV, 720 ff.

5) „Man wird die Bedeutung dieser Totenklagen für Fixierung von Form und Inhalt der Heldensage und ihren Einfluß auf das älteste Epos (z. B. auch auf Schaffung des Vorrats lobenden Beiwörter für die Helden) nicht leicht hoch genug veranschlagen können.“ Schmid, a. a. O., S. 17.

Totenklage ohne epische Einleitung gewesen sein, die von ihrer einfachsten Gestalt, dem gewöhnlichen *Threnos*, zu immer verwickelteren Bildungen fortschritt. Da gab es κομμοί, Wechsellieder von Einzelsängern, von Chören oder eines ἐξάρχων und des Chores, die durch einen vom Chor der Leidtragenden gesungenen Refrain unterbrochen oder abgeschlossen wurden.

Während wir nun die lyrische Totenklage in der Tragödie[1] in allen Spielarten ohne weiteres wiederfinden, können wir auf den ersten Blick die zweite, mehr epische Form nirgends entdecken. Doch erinnern wir uns, daß die dort zum Preise der Toten vorgetragenen Verse eine auffällige Analogie zu den Dialogversen der Tragödie bieten, die mit ihren Erzählungen und Botenberichten den Klageliedern des Chores als zweiter feststehender Bestandteil der ältesten Tragödie zur Seite treten.

Man wird überhaupt die μίμησις δρώντων, in der Aristoteles das Charakteristikum der Tragödie erblickt, in ihren Anfängen nicht überschätzen dürfen. Wenn wir die formell primitiven Tragödien, wie die „Perser", die „Sieben", ins Auge fassen, werden wir Dieterich[2] zugeben müssen: „Alle diese alten Spiele waren noch gar keine Dramen, eher Oratorien."

Wir haben früher angenommen, daß der dionysische Dithyrambus auf Initialzeremonien zurückgeht, die von einer zärtlichen Strömung gegen das gleiche Geschlecht getragen werden. Auch der *Threnos*, die Totenklage, verdankt den Affekt der Trauer der gleichen, noch gesteigerten Zärtlichkeit, die hier den nächsten und teuersten Angehörigen und den von der Vater-Imago abgeleiteten Heroen und Königen zugewendet wird. Nun sind aber, wie wir durch Freud[3] wissen, die Gefühle gegen diese Verstorbenen zwiespältig, nicht nur zärtlich, sondern auch feindselig. Die Feindseligkeit, von der das Bewußtsein nichts wissen will, wird auf dem Wege der Projektion verdrängt und äußert sich nur noch in der Bildung eines höchst

1) Aristot. Poet. 12: κομμὸς δὲ θρῆνος κοινὸς χοροῦ καὶ ἀπὸ σκηνῆς.
2) A. Dieterich: Die Entstehung der Tragödie. Arch. f. Rel. XI, S. 177.
3) S. Freud: Totem und Tabu. Leipzig und Wien 1913.

umständlichen und peinlich beobachteten Zeremoniells, hinter dem die Furcht vor der Vergeltung des gefährlichen Toten lauert, dem nie genug Ehren erwiesen werden können. Auch die übertriebene Lobpreisung des Toten mag dadurch eine Verstärkung erfahren. Mit der Zeit wird der Ambivalenzkonflikt an Schärfe verlieren, ja im Heroenkulte wird er von Anfang an nicht übermäßig betont sein, da hier der eine Gegensatzpartner, die Liebe zum Helden, weitaus überwiegt. Sicherlich wurzelt der im Toten- und namentlich Heroenkulte wiederkehrende *Agon*,[1] der sich als Kampfspiel aller Art (hippische und gymnische Agone) oder als poetischer ἀγών um den besten Hymnus (auf den Verstorbenen oder Helden)[2] äußern kann, psychologisch in jener eifersüchtigen Einstellung des Liebenden, der sein höchstes Glück darin findet, vor dem Helden ruhmvoll zu bestehen.

Wenn auch im ionischen Epos schon stoffliche Gründe es erklärlich erscheinen lassen, daß der Heroenkult so gut wie gar nicht erwähnt wird, so würde man doch auch aus dem von den Doriern abweichenden Verhalten gegenüber der Männerliebe auf eine geringere Pflege dieses Kultes bei den Ioniern schließen dürfen.

Es liegt auf der Hand, daß namentlich der Heroendienst, der es in den aristokratisch regierten dorischen Staaten zu großem Ansehen gebracht hatte, viel zur Bildung der Heldensage beitragen mußte, die nun ihrerseits in das feststehende Rituallied des von der adeligen Bevölkerungsschichte geringgeschätzten Gottes Dionysos eindrang und so den Stoffkreis für die Tragödie[3] vorbereitete.

Warum gerade der Dithyrambus ein geeignetes Gefäß zur Aufnahme dieses Inhalts darstellte, ist schon früher angedeutet worden. Die Tragödie hat, auch nachdem sie ihre φύσις erreicht hat, in ihrem äußeren Rahmen ihre Abkunft von der mehr epischen Totenklage niemals verleugnet.

1) Wenn man sich erinnert, daß der Schauspieler *Agonistes* hieß, wird man vermuten dürfen, daß der Dialog sich auch aus dem *Agon* entwickelt habe.

2) Es gab im zweiten Jahrhundert bei den Leichenfeiern vornehmer Römer sogar dramatische Aufführungen.

3) Der Grammatiker Diomedes: De poematibus, definiert nach Theophrast: *Τραγῳδία ἐστὶν ἡρωικῆς τύχης περίστασις.*

Außer den einzelnen Totenklagen und dem *Threnos* am Heroenfeste gab es in den demokratischen Städten sicherlich an einem Tage des Jahres Kollektivenkomien — denn ihrem Inhalte nach muß eine solche Nänie eine Art ἐγκώμιον gewesen sein — der gesamten Bürgerschaft für ihre verstorbenen Angehörigen.

Eine besondere Abart würde dann der *Threnos* um die Bürger, die im Kriege für das Vaterland gefallen waren, darstellen. Von Simonides ist uns eine Chorode auf die Toten von Thermopylae überliefert.[1] Wir wissen auch, daß den im ruhmvollen Kampfe für das Vaterland Gefallenen heroengleiche Ehren bei dem Jahresfeste zuerkannt wurden. Besonders feierlich war der Kult, der den in den Perserkriegen Gefallenen zukam, in Athen und vor allem in Platää.[2]

Hier war der Ansatz zu der historischen, zeitgeschichtlichen Tragödie gegeben, die in Phrynichos' „Einnahme Milets" *(Μιλήτου ἅλωσις)* ihren ersten bekannten Versuch und in den „Persern" des Äschylus ihre erste vollkommene Gestaltung fand. Die „Einnahme Milets" wird aber, wie Dieterich[3] mit Recht betont, noch in nichts anderem als darin bestanden haben, daß der Dichter beim nächsten Totenfeste den *Threnos* den Toten von Milet singen ließ: „mehr als die Berichte von dem Furchtbaren und die Klagelieder wird das Stück schwerlich enthalten haben."

Das bald nach 494 geschriebene „Drama" behandelte die Eroberung von Milet durch die Perser im Jahre 495 v. Chr. Doch die von ihren ionischen Landsleuten durchlebten Schrecken standen noch in zu frischer Erinnerung bei den Athenern. Herodot[4] erzählt, wie das ganze Theater in Tränen ausbrach, der Dichter von seinen Mitbürgern mit einer Geldstrafe von tausend Drachmen belegt wurde, weil er ihren Schmerz um οἰκήια erneuert hatte, und wie ein Ver-

1) Simonides Fr. 4 Bgk.[4]

2) Eine ausführliche Beschreibung bei M. Nilsson: Griechische Feste von religiöser Bedeutung mit Ausschluß der attischen. Leipzig 1906.

3) Dieterich, a. a. O., S. 177 und 178.

4) Herod. VI, 21.

bot erlassen wurde, daß niemand in Hinkunft diesen Stoff dramatisch behandeln dürfe.

Wie genial erscheint neben diesem mißglückten Versuch, ein Stück Zeitgeschichte im Theater vorzuführen, die Behandlung des historischen Stoffes in den „Persern"! Äschylus verschmähte es, Ruhm und Größe Athens in einem ἐγκώμιον jubelnd zu besingen. Aber um vieles wirksamer wurde dieser Preis dadurch, daß der Dichter die stolzen Perser ein einziges ergreifendes Klagelied über ihre furchtbare Niederlage anstimmen läßt. Und gerade diese kühne Erfindung kehrte doch eben damit wieder zur ursprünglichen Bedeutung der historischen Tragödie, zur Totenklage zurück.

Er ist eine nicht nur bei den Griechen beobachtete Gewohnheit des Volkes, in einer späteren Phase seiner Entwicklung die alten Gebräuche als Gedächtnisfeiern eines bemerkenswerten geschichtlichen Ereignisses zu deuten. Die Anfänge einer solchen pseudohistorischen Auffassung finden sich dort, wo in den Vegetationsriten neben den dämonischen Figuren mit einem Male historische Personen auftreten. Gerade so wie noch in der Gegenwart beim Pfingstritt[1] in Nusplingen (Schwaben) Ludwig XVI., König von Frankreich, in Gesellschaft des Maienführers und des Pfingstbutzen erscheint oder bei englischen Mummereien Wellington und Napoleon eine Rolle spielen, ist auch im Altertum bei ähnlichen volkstümlichen Begehungen eine Vermengung von naturmythologischen und geschichtlichen Gestalten wahrzunehmen. Ja selbst in den „Persern" des Äschylus, die über die starre Liturgie schon hinausgewachsen sind, haben einzelne Forscher hinter der patriotisch-politischen Bedeutung eine sakrale zu entdecken vermeint. Xerxes ist für Fries[2] eine Thammuzgestalt, die als Jahres-

1) Mannhardt, a. a. O., I², S. 352.

2) Dr. C. Fries: Das Zagmukfest auf Scheria und der Ursprung des Dramas. Mitteilungen der Vorderasiatischen Gesellschaft. 1910, S. 221 f.

„In den Persern ist der Inhalt der Botenrede das Leiden der Perser oder vielmehr des sie personifizierenden Königs, wenn letzteres auch nicht ausdrücklich gesagt wird. Klagen wie um Thammuz und Adonis hallen von der Orchestra. Der Geist des alten Dareios wird beschworen. Wie ein alter Ahnherr des Hauses wird er verehrt und gerufen. Er spricht über das fernere

gott durch den Untergang der Vegetation leidet; das Erscheinen des Darius, der im Drama *Θεός*[1] und *δαίμων*[2] genannt wird, als grabentstiegenes *φάσμα* stellt nach Murrays[3] Auffassung die alte rituelle Theophanie dar.

Das Nebeneinander von dämonischer und historischer Gestalt, wobei bald die eine, bald die andere stärker vortritt, stellt uns nunmehr — nach Erörterung des Anteils der Totenklage und der Heldensage an der Entstehung der Tragödie — vor die Aufgabe, jene Quelle zu bezeichnen, aus der das mimetische Element stammt,

---

Schicksal der Perser und über seinen Sohn, der in zerfetztem Gewande heimkehren werde und neu bekleidet werden solle. Auch hier also in tiefster Not Befragung des unterirdischen Ahnherrn, der das Weitere verkündet, das alte Jahr, das auf das neue hindeutet. Spätere Freuden und heiteren Ausgang zu künden, wie der mythische Kreislauf erfordert hätte, verbot der hellenische Standpunkt des Dichters.

Nicht nur poetische Kontrastwirkung erstrebt das folgende Stasimon 843 ff., in dem Dareios wie ein Gott, seine Regierung wie eine goldene Zeit geschildert wird. Er gleicht dem vollendeten, zu den Seligen entrückten Ahnherrn des babylonischen Helden, Xerxes selbst erscheint nun, mit lauter Wehklage und mit Jammergeschrei vom Chor empfangen. Der Dichter denkt ihn sich als Dionysos oder Thammuz, der den Sommer überschritten hat und in Winternächte versinkt, denn

> *πρόςφθογγόν σοι νόστου τὰν*
> *κακοφάτιδα βοάν, κακομέλετον ἰὰν*
> *Μαριανδυνοῦ Θρηνητῆρος*
> *πέμψω πολυδάκρυν ἰαχάν.* (915 ff. Kirchhoff.)

Mariandynos ist aber wie sein Bruder Bormos ein Jahresheld. Er stirbt auf der Jagd wie Adonis, *καὶ μέχρι νῦν Μαριανδυνοὺς ἀκμῇ Θέρους θρηνεῖν αὐτόν*, sagt der Scholiast. Mariandynos soll auch die *θρηνητικὴ αὐλῳδία* ausgebildet haben, d. h. die Thammuzklage schließt sich an seinen Namen an. Damit ist der Thammuzcharakter des Xerxes vielleicht angedeutet und diese Stelle ist gleichsam der mythologische Schlüssel zum Drama, hinter dessen patriotisch-politischer Bedeutung die sakrale also doch noch hervorschimmert. Diesen Tribut entrichtet der Dichter gewissermaßen dem Herkommen; eine reine historische Tragödie ist das Perserdrama nicht und konnte es damals noch nicht sein."

1) v. 644.

2) v. 642.

3) Gilbert Murray: Ritual Forms in Greek Tragedy. In J. E. Harrison: Themis, p. 341 sq.

das vor allem den entscheidenden Schritt von der archaisch-unfreien, einförmigen Liturgie zum einzigartigen, freien Kunstwerke vollziehen half.

Mimetische Zeremonien, insbesondere Tänze finden sich auf der ganzen Welt nicht nur bei den magischen Riten der Primitiven, sondern auch bei den volkstümlichen Gebräuchen der sogenannten Kulturvölker. Der Zweck ist ursprünglich ein zauberhafter; durch Nachahmung eines mächtigen Wesens, das einmal der Ahne, ein anderes Mal das Totemtier oder ein Dämon sein kann, häufig auch durch rohe Darstellung des gewünschten Ereignisses soll dieses Ereignis oder jener Naturvorgang in Wirklichkeit herbeigeführt werden, der für gewöhnlich in die Machtsphäre des mit übermenschlichen Kräften begabten Wesens fällt (Analogiezauber).[1] Es erscheint verständlich, daß das Ziel dieser Zauberhandlungen vornehmlich die Sicherung oder Vermehrung der Fruchtbarkeit bildet; dabei wird in vielen Fällen eine Unterscheidung zwischen reicher menschlicher Nachkommenschaft und Fruchtbarkeit der Tiere und Pflanzen infolge der für das primitive Denken charakteristischen Unfähigkeit zu schärferer begrifflicher Abgrenzung nicht gemacht werden. Dieser Mangel wurzelt aber wohl in einem noch vorhandenen Gefühl der Verwandtschaft, indes wir — mit Ausnahme der Kinder, die eine ähnliche Einstellung zu Tier und Pflanze wie die Wilden haben — vor allem das Trennende der Kluft zwischen Mensch und Tier empfinden. Die Fruchtbarkeit des Landes und der Tiere, die ursprünglich in magischer Weise durch Identifizierung mit dem Stammestotem oder Ahnengeist[2] gefördert werden sollte, wird namentlich in späterer Zeit durch mimetische Darstellung von Naturdämonen zu

1) Von dem erstgenannten Fall ist der mimische Tiertanz ohne totemistische oder dämonische Bedeutung zu trennen, bei dem z. B. durch Nachahmung eines Büffels die Büffelherde vermehrt werden soll. Hier handelt es sich eigentlich nicht um eine Darstellung des bewirkenden „*numen*", sondern des gewünschten Erfolges.

2) Bei vielen Pubertätszeremonien fällt die Verleihung der Zeugungskraft an die Kandidaten zeitlich mit der magischen Erneuerung des Lebens in der Natur zusammen.

beeinflussen gesucht, die in Menschengestalt mit phallischen Attributen oder unter dem Bilde von Tieren gedacht werden, welche als besonders geschlechtslustig gelten oder phallische Symbole verkörpern.

Die mimetische Art tritt, wie der europäische Volksgebrauch zeigt, namentlich in den Ackerbauriten hervor. Die unbewußte Identifizierung der Erde mit der Frau (Mutter), die an Stelle des verdrängten Inzestes tritt, hat nun später zur Folge, daß überwiegend Dämonen von menschlicher Bildung, sei es ein ithyphallischer männlicher allein oder ein den Geschlechtsakt vollziehendes Dämonenpaar, als Erreger der Fruchtbarkeit des Bodens vorgestellt werden.

Wir dürfen vielleicht in diese Zeit die Entstehung jener Muttergottheiten verlegen, denen sich regelmäßig ein Sohn und Geliebter gesellt (Adonis, Attis, Thammuz, Dionysos).[1] Psychoanalytische Untersuchungen an Neurotikern und Kindern haben hinlänglich bewiesen, daß das affektbetonte Tier einen Ersatz des Vaters darstellen kann. An diese Feststellung hat Freud bekanntlich seine Theorie über „die infantile Wiederkehr des Totemismus"[2] angeknüpft. Auch der Fruchtbarkeitsdämon geht auf das Vorbild des Vaters zurück. In dem später entstandenen Meter-Phalluskult hat sich dann der Sohn an die Stelle des väterlichen Phallus gesetzt; die Mutter hat im Kulte niemals einen Gatten neben sich. In der hellenischen Urzeit erhielt der dramatische, mimische Tanz in den auf das Vorbild des Vaters zurückweisenden Fruchtbarkeitsdämonen seine prädestinierten Darsteller.[3] Die Malereien alter korinthischer Vasen lassen uns noch die Gestalten dieser Vegetationsdämonen ahnen. Wie Mannhardt[4] für die nordeuropäischen Umzüge gezeigt hat, treten zu diesen phallischen Geistern bald verschiedene typische Charakterfiguren hinzu, so daß „aus dieser Verbindung der Vegetationsdämonen mit dem mimischen Tanz sich

1) Jeder im Schoße der Erde begrabene Tote war ihr irgendwie vermählt und von Einfluß auf ihre Fruchtbarkeit.

2) Freud: Totem und Tabu, S. 92 ff.

3) Vgl. Hermann Reich: Der Mimus. Berlin 1903, S. 501. Siehe auch K. Th. Preuß: Phallische Fruchtbarkeitsdämonen als Träger des altmexikanischen Dramas. Archiv für Anthropologie I, 1903, S. 171.

4) Mannhardt, a. a. O., I², S. 349 ff.

eine Art mimisch-burlesker Ethologie und Biologie, so etwas wie der Anfang eines primitiven Mimus entwickelt. Diese Ethologie und Biologie, die sich an die Naturfeste anknüpft, ist mit Ausnahme Griechenlands überall in ihren Anfängen stecken geblieben".[1] Fügen wir noch hinzu, daß die Entwicklung zum Burlesken, die der Fruchtbarkeitsdämon genommen hat, einem psychischen Prozeß im individuellen Seelenleben entspricht, bei dem die Verspottung und Geringschätzung der väterlichen Macht an Stelle der ursprünglichen Idealisierung tritt. Der dramatische, mimische Darsteller bewährt seine Abstammung von den phallischen Vegetationsgeistern auch durch seine Tracht, die sich noch bis zum fünfzehnten Jahrhundert n. Chr. in Byzanz erhalten hat: er trägt Trikot und Phallus, dazu noch meistens vorn eine Polsterung, das *Progastridion*, seine Kleidung besteht in einem Kittel, wie ihn die einfachen Leute in Hellas tragen, sein Haupt bedeckt eine spitze Mütze, wie sie für den *apiciosus* des römischen Mimus charakteristisch ist. Auch der mittelalterliche Hofnarr trägt auf dem geschorenen Haupt eine spitzige Narrenkappe wie noch heute sein Nachkomme, der Zirkusclown. Der Narrenkolben, das mimische Prügelholz, ist gleichfalls vom Mimen ererbt.[2]

Aristoteles läßt im IV. Buche der Poetik die Komödie durch das Hinzutreten des Mimus zum phallischen Chorgesang *(Phallikon)* entstehen. Der komische Schauspieler trägt auch den Phallus, weil er ursprünglich ein Mime ist, aber nicht länger als bis zum fünften Jahrhundert v. Chr.[3]

---

1) Reich, a. a. O., S. 500.

2) Vgl. H. Reich, a. a. O., S. 539, 832. — An einer früheren Stelle der vorliegenden Untersuchung habe ich angedeutet, daß in volkstümlichen Aufzügen der Narr auch als theriomorphisch charakterisierter Vegetationsdämon erscheint. Der spitze Hut und die Narrenpritsche sind Penissymbole. Der türkische Karagöz, ein Abkömmling des Mimus, trägt noch den Phallus.

3) Auf dem Titelblatt eines zur Zeit Shakespeares aufgeführten Schauspiels „The world tost at tennis" trägt der Teufel einen hakenförmigen Phallus und verrät auch sonst seine Abstammung von den griechischen Fruchtbarkeitsdämonen. Vgl. W. J. Lawrence: The phallus on the early english stage. Psyche and Eros, vol. II. number 3. New York 1921.

Überblicken wir also die Entwicklung der mimetischen Tänze, so finden wir, daß sie eigentlich nicht über den Mimus, das *γένος βιωτικόν*, hinaus gediehen sind. Die griechische Tragödie wurzelt zwar in dem nämlichen allgemein-menschlichen Boden religiös-magischer Vorstellungen,[1] ist aber in ihrer Entstehung nur aus individuellen Bedingungen zu verstehen, die sich so an keinem Orte der Welt wiederholt haben.

Das Gesetz der Ökonomie gilt auch für die Wissenschaft. So empfiehlt es sich nicht nur, mit einer Annahme möglichst viele Erscheinungen zu erklären, es geschieht auch bisweilen, daß die zutage liegende Deutung die richtige ist. Die Herkunft der Tragödie aus der Dionysos-Religion wurde eigentlich von keinem Forscher mit Ausnahme Ridgeways[2] ernstlich bestritten. Daher mag der Versuch unternommen werden, auch das mimetische Element aus diesem Kulte herzuleiten, wie anderseits die etymologische Interpretation des Wortes *τραγῳδία* bedeutsame Aufschlüsse über die Urform der Tragödie zu geben verspricht.

Auch für den späten Betrachter bleibt die Gestalt des Dionysos in ein seltsames Dämmerlicht getaucht; er steht ewig abseits von den taghellen Umrissen der anderen olympischen Götter.

Diesen Gott hat in frühen Tagen, als noch kein keltisches Fremdvolk vom oberen Balkan nach Griechenland eingedrungen war, eine jener großen religiösen Wellen aus der wilden thrako-phrygischen Heimat nach Griechenland und den Inseln, insbesondere nach Kreta, getragen.

---

1) Dieser allgemeine Gesichtspunkt wird gegenüber dem spezifischen von Frazer (The Scapegoat, p.374, 375, 384) allzusehr in den Vordergrund gestellt.

2) Nach Ridgeway (The Origin of Tragedy) ist das einzige wirklich dionysische Element in den dramatischen Aufführungen, wie sie in Athen und vielleicht andernorts üblich waren, das Satyrdrama. Jedenfalls ist das später an die Tragödie angeschobene Satyrspiel ursprünglich unabhängig von ihr. Seine Herkunft weist nach dem nordöstlichen Peloponnes, während die Tragödie in Attika entstanden ist.

Die Satyrn sind Verwandte der mimischen Fruchtbarkeitsdämonen. Die im Wesen dieser phallischen Geister liegende Tendenz zum Burlesken hat sich an der ernsten Tragödie zur Parodie eines heroischen Stoffes entwickelt.

Hier verschmilzt sein orgiastischer Kult mit dem Dienst einer großen Muttergottheit — Zeus-Zagreus stirbt und wird als ein kleines Kind wiedergeboren, das ein *Thiasos* gewappneter Kureten umtanzt. Dionysos und die Mutter sind in Gedanken überhaupt nicht zu trennen, mag diese Semele,[1] Thyone, Bendis, Brimo, Ariadne heißen oder sich im Schwarme der Mänaden und Thyiaden, der Ammen des Dionysos,[2] vervielfältigen.

Die Religion des Sohnes ist eine Naturreligion: Dionysos ist ein großer Gott der Fruchtbarkeit und der Vegetation, das *numen* des Baumes und der Weinrebe, er ist Herr der Toten, die unter der Erde wohnen und in geheimnisvoller Weise an der Erneuerung alles Lebens im Frühling mitwirken. Im Totenreiche hausen auch die Seelen der abgeschiedenen Heroen. So erklärt sich die frühe Verbindung des Gottes mit diesem Kulte.

Aus der Erde kommen endlich die Orakel und prophetischen Träume. Der Phallus ist dem Dionysos heilig; denn dem primitiven Sinn erscheint die Zeugungskraft von Mensch, Tier und Pflanze als eine geheimnisvolle, in der mütterlichen Erde wurzelnde Einheit.

Eine Vegetationsgottheit erleidet natürlich das Schicksal der Natur: sie entschläft oder stirbt dahin, sie erwacht oder wird neu geboren.

Als man den Gott noch tiergestaltig dachte, offenbarte er sich seinen Verehrern als Stier, Bock oder Schlange. Später, da man ihm menschliche Züge lieh, erhielt er sich die wunderbare Gabe der Verwandlung oder trat in Begleitung seines heiligen Tieres auf (auch ein Hirsch, Panther oder Esel).

Auf Denkmälern erscheint er zuerst als ernster bärtiger Mann, bevor die Kunst den Idealtypus des lockigen, weichen, ein wenig weichlichen Jünglings schuf. Übereinstimmend werden als Kennzeichen der urprünglichen Religion hervorgehoben: der Enthusiasmus,[3] die

---

1) Semele ist die thrakophrygische Form der Gaia.

2) Daß die Ammen zugleich die Mütter des Genährten und Zerstückelten sind, erweisen die Sagen, in denen Mütter in bakchischer Raserei ihre eigenen Kinder töten.

3) Ursprünglich gemeint als körperliches Erfülltsein vom Gott.

Ekstase,[1] die Identifizierung mit der Gottheit mittels orgiastischer Riten, ein wilder sakramentaler Akt und das Vorherrschen der Frauen im Kult.

Die primitivste, sinnlichste Art der Einverleibung des Göttlichen ist das „Gottessen".[2] Wie das Totemtier zu gewissen Zeiten von den Stammesmitgliedern getötet und verzehrt wird, um das alle Angehörigen des Clans umschlingende heilige Band der Gemeinschaft zu erneuern, wird auch der tiergestaltige Gott von seinen Verehrerinnen mitten aus der Herde herausgerissen, zerfleischt und verschlungen, damit sie, nunmehr von *„mana"* erfüllt, durch ein magisches Ritual auf das Gedeihen der Vegetation einwirken können.

Infolge jener bereits erwähnten primitiven Anschauungsweise besteht eine durchgängige Verbindung des Agrarischen mit dem Sexuellen. Der orgiastische Fruchtbarkeitskult wird wie noch heute bei Naturvölkern ein sexuelles Rasen gewesen sein. *Θύω* bedeutet stürmen, toben, rasen. Daher der Name der Thyiaden.[3] Durch den sexuellen Orgasmus glaubten sie die Zeugungskräfte der Natur anzuregen und zu fördern (Analogiezauber).

Mochten die Mänaden ein magisches Vegetationsritual begehen — was der ursprüngliche manifeste Zweck der Zerreißung des Gottes gewesen sein dürfte — oder später vom Verlangen ergriffen worden sein, das Göttliche in sich aufzunehmen, um sich der Unsterblichkeit

1) *Ἔκστασις* ist die dem *ἐνθουσιασμός* korrelative Vorstellung, daß der Mensch oder seine Seele, sein Geist in den Gott körperlich eingeht.

2) Dieterich (a. a. O., S. 93 ff.) entwickelt sehr gut, von der ursprünglichen rohen Vorstellung zur immateriellen, völlig vergeistigten aufsteigend, die Reihe der Bilder, in denen die Vereinigung des Menschen mit Gott gestaltet und aufgefaßt wurde.

3) Hans v. Prott hat in einem kurz vor seinem Tode niedergeschriebenen Aufsatz: ΜΗΤΗΡ, Bruchstücke zur griechischen Religionsgeschichte (aus dem Nachlaß herausgegeben von H. Schrader, Arch. f. Rel. IX, S. 87 ff.) mit einer vielfach die Ergebnisse der Psychoanalyse vorwegnehmenden Hellsichtigkeit auch auf die sexuelle Grundbedeutung der Thyiaden hingewiesen.

Weniger (Feralis exercitus. Arch. f. Rel. X, S., 70) erblickt dagegen in ihnen Windinnen, Dämoninnen des Windes.

Beide Auffassungen lassen sich vereinigen, sofern man nur die historische Schichtung in Betracht zieht. Der Wind ist ein bekanntes Libidosymbol.

zu versichern, die wirkende, tiefere Schichte im Unbewußten blieb der verdrängte Inzestwunsch der Mütter,[1] der zum prägenitalen Kannibalismus regredierende Wunsch nach Vereinigung mit dem Dionysos-Sohn.[2] Ähnlich wie das Inzeststreben des Sohnes die Regression in das primäre narzißtische Stadium in sich begreift, mußte sich an das inzestuöse Verlangen der Mutter, vom Sohne neu gezeugt zu werden, der Wunsch nach Verjüngung, Fortdauer, der Unsterblichkeitswunsch anschließen, der eine Ablehnung des Todes durch den auf der anfänglichen Entwicklungsstufe allmächtig herrschenden Narzißmus bedeutet. Und war man durch die Vereinigung mit dem göttlichen Sohne der Unsterblichkeit nun nicht doppelt gewiß?

Die körperliche Gemeinschaft mit dem Gott (*ὁμοίωσις τῷ ϑεῷ*) kam auch äußerlich zum Ausdruck, sollte auf magische Weise da-

---

1) Das berühmte „bakchische Schweigen“, die rätselhafte Schwermut, die den Zügen der Thyiaden selbst in der Kunst anhaftet, ist vielleicht als psychische Reaktion auf den Inzest, als Äußerung des Schuldgefühles zu deuten.

Nachdem ich diese Zeilen niedergeschrieben, stoße ich bei der Lektüre von Reiks „Psychoanalytischen Studien zur Bibelexegese“ (Imago V, Heft 5/6, S. 337) auf folgende Stelle, die mit meiner Deutung übereinstimmt:

„Wir dürfen vielleicht als erstes Anzeichen des Schuldbewußtseins, der Reue und der Identifizierung mit dem Toten jenes Symptom des Schweigens verstehen, das sich der Brüder nach dem Morde (sc. der von den vereinigten Brüdern der Urhorde am Vater verübten Mord) bemächtigte. Wir alle werden an einem Totenbette unwillkürlich verstummen. In dem Schweigen der Brüder war Ernüchterung nach ihrer Gewalttat, darin lag gleichzeitig die unbewußte Identifikation mit dem Toten: es war, wie wenn sein Schweigen auf sie übergriffe. Es war aber auch zugleich ein Symptom dunklen Schuldbewußtseins: sie verurteilten sich darin gleichsam selbst zum Tode. So stark und ursprünglich wirkt das uralte, ungeschriebene Talionsgesetz.“

Die delphischen Theologen rufen den Dionysos als Euios herauf, der die Weiber erregt und mit seinen rasenden Ammen verkehrt. (Plut. de Ei ap. Delph. 9: *εὔιον ὀρσιγύναικα μαινομέναις Διόνυσον ἑαῖς συνεόντα τιϑήναις ἀνακαλοῦσιν.*)

2) Es handelt sich wohl in der tiefsten Schichte eigentlich um den Wunsch der Frauen, durch Identifizierung mit dem göttlichen Kinde wieder in den Mutterleib einzudringen, wobei jedoch die Erneuerung des Geburtstraumas ausgeschlossen werden soll. Daher wird das Tierfleisch vom Munde aus einverleibt. Das Unbewußte vermag den Begriff der Unsterblichkeit nur im Bilde der Ursituation (pränatale Situation) zu erfassen.

durch bewirkt werden, daß die Mysten sich in das Fell des verehrten Tieres[1] hüllten und sich seinen Namen beilegten.

Die älteste, wohl schon in die vorhomerische Periode zurückreichende Tiergestalt des Gottes ist der Stier[2], ein patriarchalisches phallisches Symbol, das mit dem daktylisch-chthonischen Charakter des Dionysos in gutem Einklange steht.

In dem elischen Adventslied[3] wird der Stierdionysos von den sechzehn Frauen mit den Worten angerufen:

> Ἐλθεῖν ἦρ'[4] ὦ Διόνυσε
> Ἀλεῖων ἐς ναὸν
> ἁγνὸν σὺν χαρίτεσσιν,[5]
> ἐς ναὸν τῷ βοέῳ ποδὶ θύων.
> Ἄξιε ταῦρε, ἄξιε ταῦρε.

Hier ist βόειος πούς der Stierphallus[6] und θύειν bedeutet den Orgasmus. An Stelle der prägenitalen Vereinigung mit dem Gotte wird die mittels einer durchsichtigen Symbolik zum Ausdruck gebrachte heilige Hochzeit angestrebt: der Gott soll kommen und seine Verehrerinnen befruchten.[7]

Weniger zahlreich sind die Überlieferungen von Riten, in denen das Dionysos-Kind von männlichen Adoranten zerrissen und verschlungen

---

1) Das Tierfell ist ursprünglich ein Ersatz des schützenden Mutterleibes.

2) Das athenische Bukolion, die Residenz des Archon Basileus, wo alljährlich die feierliche Vermählung der βασιλίννα mit Dionysos begangen wurde, gemahnt an die alte Vorstellung des Stiergottes. Die Mysten des Dionysos hießen βουκόλοι, er selbst erscheint auch vereinzelt als Hirt. (Vgl. Jesus als Hirt und Lamm.)

3) Plut. qu. gr. XXXVI.

4) Der Vokativ ἦρω existiert nicht, demnach auch kein „Heros" Dionysos, der sonst nirgends belegt erscheint. — Die Verbesserung stammt von A. B. Cook (bei Harrison, a. a. O., p. 205[1]).

5) Die Charitinnen, alte Wachstumsgöttinnen in der Hauptstadt der Minyer Orchomenos, scheinen auch in einem mütterlichen Verhältnis zu Dionysos gestanden zu sein, der hier als Vegetations- und Fruchtbarkeitsgott betrachtet wird.

6) Diese dem Psychoanalytiker geläufige Gleichung (vgl. den „Schwellfuß" Ödipus) findet sich auch schon bei Prott: ΜΗΤΗΡ, a. a. O.

7) Nilsson (Griechische Feste, S. 292) gibt dagegen die Erklärung, daß der Stier erschien, um von den rasenden Thyiaden getötet und zerfleischt zu werden, damit sie die Macht des Gottes in sich aufnähmen

wird. Sie gruppieren sich eigentlich alle um die orphische Legende des Dionysos-Zagreus, der von den Titanen getötet und zerstückelt wurde. Die Titanen, die seine Glieder in einen Kessel warfen, der auf einem Dreifuß stand, kochten und zu verzehren begannen,[1] wurden zur Strafe vom Blitze des Zeus zerschmettert; aus ihrer Asche entstanden später die Menschen, die so einen göttlichen und titanischen Teil in sich vereinigen. Zeus aber machte den Dionysos wieder lebendig[2] und ließ ihn nach allen Leiden in den Himmel eingehen.

Uns interessiert nur der erste Teil der Sage, der, wie schon K. O. Müller[3] im Gegensatze zu Lobeck[4] mit Recht hervorgehoben hat, über Onomakritos hinaus auf einen im Volke verbreiteten alten Mythus hinweist. Diesem *ἱερὸς λόγος* wird aber wohl ein Ritual zugrunde gelegen haben, in dem die sakramentale Wiederholung des Opfers die Identifizierung der Mysten mit dem Gotte bewirkte und ihnen die Unsterblichkeit sicherte. Als Bestätigung dieser Vermutung mag eine Stelle aus dem Kreterfragment des Euripides[5] (v. 10 ff.)

1) Nach einer Version wird er von seinem Vater verschlungen *(τεκνοφαγία)*. Im Mythus und Märchen (auch in Phantasien von Geisteskranken) erfolgt die Wiederbelebung des Zerstückelten, indem die Bestandteile in ein Gefäß (Kiste, Kessel) oder eine Hülle (Fell, Tuch) getan werden. Im Falle des Kessels, der dem Bauch oder Uterus entspricht, werden sie meistens gekocht. Ich erinnere an das Märchen vom Machandelboom (Grimm: Kinder- und Hausmärchen, Nr. 47), an das Tantalus-Mahl und an die Zauberkünste der Medea, die die Töchter des Pelias überredet, ihren Vater zu zerstückeln und zu kochen. J. E. Harrison (Themis, p. 198 f. und 245) macht auf die eine *cista* aus Präneste (gegenwärtig im Berliner Museum) schmückende Zeichnung aufmerksam: Minerva hält einen mit Speer und Schild bewaffneten Knaben über einen Kessel, aus dem Flammen herausschlagen; sie scheint seine Lippen zu salben. Darüber steht: Mars. Handelt es sich um eine Knabenweihe?

2) Nach einer anderen Überlieferung bringt Demeter, die Mutter des Dionysos, die verstümmelten Glieder des jungen Gottes zusammen, worauf sie ihn aufs neue gebiert (Attis, Osiris).

3) K. O. Müller: Prolegomena zu einer wissenschaftlichen Mythologie. Göttingen 1825, S. 390 ff.

4) Lobeck: De morte Bacchi 13, 1; Aglaophamus, S. 615.

5) *ἁγνὸν δὲ βίον τείνομεν, ἐξ οὗ Διὸς Ἰδαίου μύστης γενόμην, καὶ νυκτιπόλου Ζάγρεως βιοτὰς τάς τ᾽ ὠμοφάγους δαῖτας τελέσας Μητρὶ τ᾽ ὀρείᾳ δᾷδας ἀνασχὼν καὶ Κουρήτων Βάκχος ἐκλήθην ὁσιωθείς. Πάλλευκα δ᾽ ἔχων εἵματα φεύγω* . . . (aus Porphyr. de abstin. 4, 19).

und ein Scholion zu Clemens von Alexandrien[1] (Protrept. I, p. 433, Dindorf) dienen.

Man hat mehrfach die Behauptung aufgestellt, daß durch orphische Sekten ägyptische Einflüsse in die Dionysos-Zagreus-Sage eingedrungen seien, wobei unter anderen eine Stelle aus Firmicus Maternus,[2] die gleichfalls die Schilderung einer kultischen Begehung der Legende enthält, als Beleg herangezogen wurde; in Kreta hat man dann den Ort zu erkennen geglaubt, wo diese Einwirkungen sich vollzogen haben.

Anderseits wurde auf die tatsächlich auffallende Übereinstimmung zwischen dem Mythenkreis von den Leiden des Dionysos und der besonders in Kreta ausgebildeten Sage von der Geburt des Zeus-Kindes und seiner Verfolgung durch Kronos und andere Titanen hingewiesen. Insbesondere sollte durch Onomakritos eine Übertragung der Gestalten der Titanen auf den Mythos vom Tode des Zagreus vorgenommen worden sein.

Welche Bedeutung haben aber die feindlichen Titanen, die schon in der Ilias[3] genannten, in die Tiefen des Tartaros verstoßenen Uranos-Kinder?

Vorerst ist festzustellen, daß diejenigen, die den Gott oder das Totemtier zerreißen und verzehren, im Sinne primitiven Rituals doch seine eifrigsten Verehrer sind.[4] Die Verkennung der wahren Bedeutung bleibt dann der rationalisierenden Theologie einer späteren Zeit vorbehalten.

Als ein Sagenzug, der den Eindruck hoher Altertümlichkeit macht, ist wohl die weiße Färbung anzusehen, in der sich die „Titanen“

1) Die Scholionstelle lautet: *ὠμὰ γὰρ ἤσθιον κρέα οἱ μυούμενοι Διονύσῳ δεῖγμα τοῦτο τελούμενοι τοῦ σπαραγμοῦ ὃν ὑπέστη Διόνυσος ὑπὸ Τιτάνων.*

2) p. 84: *Cretenses . . . festos funebres dies statuunt et annum sacrum trieterica consecratione componunt, omnia per ordinem facientes, quae puer moriens aut fecit aut passus est, vivum laniant dentibus taurum et per secreta silvarum dissonis clamoribus eiulantes fingunt animi furentis insaniam. Praefertur cista, in qua cor soror absconderat.*

3) Ilias VIII, 479; XIV, 278 f.

4) Im letzten Grunde sind sie wohl doch seine Feinde, sofern man auf die Söhne zurückgeht, die den Vater der Urhorde erschlugen und verzehrten. (Freud: Totem und Tabu, S. 131 und 142.)

dem göttlichen Kinde nahten, bevor sie es in Stücke zerrissen. Da der Gips, mit dem sie sich nach Nonnos[1] die Gesichter beschmierten, um unkenntlich zu werden, τίτανος heißt, so hat Dieterich[2] vermutet, daß die orphischen Mysten durch die Namensgleichheit zu jenem mythologischen Mißverständnis verleitet worden seien. Ein solches Bestreichen mit weißer oder sonstiger, namentlich schwarzer Farbe ist uns bereits in den Männerweihen der Wilden begegnet und bedeutet dort eine Identifikation mit den Toten, den Ahnengeistern, also in letzter Linie mit dem Vater, ebenso wie die Masken den magischen Zweck haben, die Stammesmitglieder dämonischen Wesen oder Totemtieren anzugleichen.[3]

J. E. Harrison hat schon vor Jahren[4] darauf hingewiesen, daß der Mythus von Zagreus aus irgendeiner Art Initiationsritus hervorgegangen zu sein scheint. Nicht nur das Auftreten weißbemalter Männer, sondern auch der Tanz der Kureten um das Kind, das Spielzeug, von dem Orpheus[5] berichtet, der *Rhombos*, endlich die Tötung und Wiedergeburt des Kindes erinnern an charakteristische Züge der Knabenweihen. Harrison gibt zur Erläuterung einen Bericht Frazers[6] über einen Pubertätsbrauch bei dem *Wiradthuri*-Stamm in Neu-Südwales wieder. Es wird dort unter anderem erzählt, wie *Dhuramoolan*, ein mächtiges Geisterwesen, dessen Stimme im Schwingen des Schwirr-

1) Nonnos Panopolites: Dionysiacorum libri XLVIII. Rec. Cam. Koechly, Leipzig 1858, VI, 169.

2) Rhein. Mus. 1893, p. 280.

3) Weniger (a. a. O., IX, S. 240) erinnert daran, daß sich das Beschmieren mit Weinhefe, Ton, roter Farbe u. dgl., dann auch das Verhüllen der Gesichtszüge mit Blättern früh im Dienste des Dionysos findet. Altertümliche Figuren des Dionysos, mit Mennig oder Zinnober gefärbt, gab es noch zu Pausanias' Zeit in Griechenland. Aus diesen Eigentümlichkeiten hat sich bekanntlich der Gebrauch der Maske im Drama entwickelt.

Thespis hat als erster Bleiweiß, dann Portulak, schließlich eine Maske aus unbemalter Leinwand zum Verhüllen des Gesichtes verwendet.

4) J. E. Harrison: Prolegomena to the Study of Greek religion. Cambridge 1903, p. 492. — Ausführlicher begründet in „Themis", p. 16 ff.

5) Bei Abel: Orphica 196. (Zitiert bei Harrison: Themis, p. 14.)

6) Frazers Gewährsmann ist R. H. Matthews: The Burbung of the Wiradthuri Tribes. Journal of the Anthropological Institute, XXV (1896).

holzes vernehmlich wird, die Novizen tötet, zerstückelt, zu Asche verbrennt, dann aus der Asche menschliche Formen bildet[1] und die Knaben zu neuem Leben erweckt.

Unabhängig von Harrison hat Reik[2] in seiner früher zitierten Arbeit über die Pubertätsriten der Wilden eine Parallele zwischen jenen und dem Mythus von der Zerstückelung des Dionysos-Zagreus[3] gezogen. Die Zerstückelung, eine Abschwächung der Entmannung,[4] entspricht den Penisverstümmelungen der Novizen. Wie Nonnos[5] berichtet, besteigt Dionysos in jugendlichstem Alter den Thron des Zeus als sein Nachfolger in der Weltregierung. Der grausame Tod des Dionysos-Zagreus aber weist darauf hin, daß er in der ursprünglichen Version seinen Vater Zeus getötet und seine Stelle eingenommen hatte. Auch das Verbrechen dieses Sohnesgottes fällt also mit jenem zusammen, das die Novizen in der Knabenweihe so hart zu büßen hatten: mit dem Versuch, den Vater aus dem Wege zu räumen.

Wir haben oben gehört, daß die Kreter die Leiden und den Tod des Dionysos-Zagreus in einem Ritual zur Aufführung brachten, in dem sie einen lebendigen Stier — die orphische Legende dachte sich das Kind auch in Tiergestalt — mit ihren Zähnen zerrissen. Wie läßt sich nun die Auffassung, die in der Omophagie die alte Totemmahlzeit erkennt, durch die die Teilnehmer ἔνθεοι werden, mit der früher vorgetragenen Anschauung vereinigen, daß die Tötung des κερόεν βρέφος[6] oder des Kandidaten bei den Knabenweihen eine Sühne für das gegenüber dem Vater beabsichtigte (oder an ihm be-

1) Nach einer Überlieferung ersteht das göttliche Kind als weißgefärbter „Titane", nachdem sein Herz in einer Gipsfigur eingeschlossen wurde.

2) Reik: Probleme der Religionspsychologie, S. 124, 127.

3) Nach alter orphischer Überlieferung ist Dionysos-Zagreus die Frucht des blutschänderischen Verhältnisses zwischen Zeus und seiner eigenen Tochter Persephone. Athenagoras (Leg. pro Christ., p. 295 C—296 B, in: Orphica, ed. Abel, p. 164), dem wir diese Überlieferung verdanken, berichtet weiter, daß Zeus seine eigene Mutter Rhea vergewaltigte. Dionysos galt auch als Sohn der Hera und der Demeter.

4) Rank: Das Inzestmotiv. Leipzig und Wien 1912, S. 311 ff.

5) Nonnos, a. a. O., VI, 165 ff.

6) Nonnos, a. a. O., V, 563 ff.

gangene) Verbrechen darstellt? Oder anders ausgedrückt: ist der Stier ein Symbol des Vaters oder des Sohnes? Zur Beantwortung dieser Frage müssen wir mit Freud[1] den psychologischen Mechanismus der Ambivalenz heranziehen. „Mit der gleichen Tat, welche dem Vater die größtmögliche Sühne bietet, erreicht auch der Sohn das Ziel seiner Wünsche gegen den Vater. Er wird selbst zum Gott neben, eigentlich an Stelle des Vaters.[2] Die Sohnesreligion löst die Vaterreligion ab. Zum Zeichen dieser Ersetzung wird die alte Totemmahlzeit als Kommunion wieder belebt, in welcher nun die Brüderschar vom Fleisch und Blut des Sohnes, nicht mehr des Vaters, genießt, sich durch diesen Genuß heiligt und mit ihm identifiziert."

Wir verstehen jetzt, warum der Stier, der eigentlich ein patriarchalisches Phallussymbol ist, in der Sohnesreligion des Dionysos als theriomorphe Darstellung des Gottes eine solche Geltung[3] erlangen konnte, daß er als das Tier des Dionysos schlechthin angesehen wurde. Ridgeway geht so weit, jede besondere Verbindung des Gottes mit einem anderen Tier, insbesondere mit dem Bock zu verneinen. Ich halte diese Behauptung für unrichtig und vermute, daß der Bock, in seiner Wahl als Tiersymbol des Gottes sicherlich auch durch geographische Eigentümlichkeiten bestimmt, erst mit der zweiten Welle, die die Dionysos-Religion im achten und siebenten Jahrhundert aus der thrakischen Urheimat über Thessalien zunächst nach Phokis und Böotien brachte, in den griechischen Kult des Gottes gelangte. Es scheint auch, daß er einer dem eigentlichen Mutterrecht näherstehenden Entwicklungsstufe[4] angehört.

---

1) Freud: Totem und Tabu, S. 142.

2) Der von alten Kirchenschriftstellern überlieferte liturgische Spruch *ταῦρος δράκοντος καὶ ταύρου δράκων πατήρ* (Frg. ap. Clem. Al. Protr. I, 2, 12), der die Zeugung des Dionysos-Zagreus als *ταῦρος* durch den Zeus-Sabazios als *δράκων* zum Gegenstande hat, bringt die vollständige Einheit des Vaters und des Sohnes zum Ausdruck.

3) Die verschiedenen Darstellungsarten als Stier bei Ridgeway, a. a. O., p. 78 f.

4) Es bestehen alte Beziehungen zwischen dem Bock einerseits, dem Feuer und der Sonne anderseits.

Das uralte Symbol, das jenen Teil des Zodiacus bezeichnet, in dem die Sonne mit der Wintersonnenwende wieder den Jahreskreislauf antritt, ist der

Mit Beziehung auf die Entstehung der Tragödie ist bemerkenswert, daß Pindar den von Arion gestalteten Dithyrambus als βοηλάτης (rindertreibend) bezeichnete und daß am ersten Tage der Großen Dionysien die Epheben nicht nur den Gott in Menschengestalt, sondern auch einen Stier in der Prozession einherführten.

Die Einholung des Stieres durch die Epheben erinnert an weitverbreitete Frühlingsbräuche, die Schurtz in Zusammenhang mit der Knabenweihe gebracht hat. Sollte nicht der „rindertreibende"

Steinbock, der αἰγοκέρως (vgl. Jung: Wandlungen und Symbole der Libido. IV, 1. H., S. 241). Reik (Imago VI, Heft 2, S. 110 f.) hat die Vermutung ausgesprochen, daß der Tierkreis ein allmählich entstandenes, an den Himmel projiziertes Pantheon von Totem verschiedener Stämme sei; er erblickt an anderer Stelle (Probleme der Religionspsychologie, S. 262 f.) in den Hörnern und Lichtstrahlen nur historisch zu unterscheidende Attribute der Gottheit. Wie das Horn wird auch der Strahl zum Symbol der göttlichen Kraft, besonders in ihrer sexuellen Form. Das hebräische Wort für Strahlen und Gehörntsein ist ein und dasselbe.

„Der Mythus vom gehörnten Moses, der mit Gott auf dem Berggipfel Zwiesprache hält, ist vielleicht eine Ableitung von dem altakkadischen Symbol des Ziegen- und Sonnengottes." (J. M. Robertson: Die Evangelienmythen. Jena 1910.)

Auch in der vorjahvistischen Religion scheint der Widder als totemistische Gottheit jünger als der Stier zu sein (vgl. Reik, a. a. O., S. 218). Es dürfte sich aber eher um eine Fusion von Stämmen, bei der der totemistische Gott des politisch oder kulturell überlegenen Stammes die der andern in den Hintergrund schob, handeln als um einen Totemtausch innerhalb des Volkes (Reik, a. a. O., S. 284).

Jones (Die Theorie der Symbolik. Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse, V. Jahrg., S. 252) deutet den Bock als matriarchalisches Phallussymbol des revolutionären Sohnes.

Der solare Charakter des Dionysos, den er mit anderen sterbenden und auferstehenden vorderasiatischen Gottheiten teilt, erklärt sich aus der frühzeitigen Angleichung ihres Schicksals an den Sonnenlauf: „die Sonne geht zeitweise unter, stirbt aber nicht. Der Mythus des Helden ist ein Sonnenmythus. Die Heroen sowie ihre typischen Schicksale sind Abbilder der menschlichen Libido und ihrer typischen Schicksale". Auch die Sonne ist ein Libidosymbol. Zu der ganzen Frage siehe Jung, a. a. O., S. 169, 236, 237, 249 u. passim.

Der Sonnenkultus hat nach Rank seine unbewußte Lustquelle in der ursprünglichen Geburtsvorstellung, welche die täglich auf- und niedergehende Sonne als das neugeborene und nächtlicherweile zur Mutter rückkehrende Kind auffaßt (Sonne — Sohn).

Dithyrambus auch so zu erklären sein? Das Rituallied, das die „Geburt des Dionysos“ besang, hätte den Zweck gehabt, magisch auf die Ankunft des stiergestaltigen Gottes im Frühling einzuwirken.

Wir stoßen schließlich in einem Fragmente[1] des Äschylus auf eine Stelle, deren Deutung zu den Jünglingszeremonien der Primitiven unmittelbar zurückführt. Es heißt dort: *Ψαλμὸς δ' ἀλαλάζει ταυρόφθογγοι δ' ὑπομυκῶνταί ποθεν ἐξ ἀφανοῦς φοβεροὶ μῖμοι, τυπάνου δ' εἰκὼν ὥσθ' ὑπογαίου βροντῆς φέρεται βαρυταρβής.* Zu diesem furchterregenden Stiergebrüll, das von Menschen nachgeahmt wird, bietet sich uns eine überraschende Parallele in der Stimme des australischen Balumungeheuers, das den Ahnengeist oder das Totem darstellt.[2] Die Stimme wird durch den Lärm des Schwirrholzes erzeugt und soll die Novizen erschrecken. Die *ἔκπληξις*, die auch ein regelmäßiger Bestandteil der Weihebräuche in den Mysterien ist, geht, wie die Psychoanalyse nachgewiesen hat, letzten Endes auf die Wirkung der Stimme des Vaters zurück, bei deren Klang das schuldbewußte Kind zusammenfährt, weil es die Bestrafung für seine auf Beseitigung des Vaters und Besitznahme der Mutter gerichteten Phantasien fürchtet.[3]

Unsere Untersuchung hat uns als latente Triebkräfte des orgiastischen Kultes die bei der Mutter und dem Sohne wirksamen Urwünsche des Ödipus-Komplexes[4] erkennen lassen. Im Akte des Verzehrens[5] setzen die Verehrer und Verehrerinnen die Identifizierung, Vereinigung mit dem göttlichen Kinde durch und eignen sich seine — vom Narzißmus des Kindes — geforderte Unsterblichkeit an.

---

1) Fr. 57 (aus den „Edonern“) bei Strabo X, 471.

2) Im zweiten Kapitel ausführlich geschildert.

3) Mannhardt (a. a. O., I², 456) beschreibt einen zur Sitte der Maibrautschaft gehörigen Brauch in den Vogesen, bei dem der Dorfhirte, als Bock verkleidet, mit der Stimme eines Stieres brüllend, die sämtlichen heimlichen Liebschaften und künftigen Ehebündnisse der Gemeinde verkündigt. — Auch hier handelt es sich um das Erraten sexueller Geheimnisse durch eine Vaterfigur.

4) Und in einer noch tieferen Schicht den Wunsch nach Wiederherstellung der Ursituation zwischen Mutter und Kind mit Umgehung des Geburtstraumas.

5) Regression auf die vorsexuelle Ernährungsstufe.

Gleichzeitig wird in der Tötung des Kindes durch seine männlichen Verehrer das am Vater begangene Verbrechen wiederholt, wenn es auch den Anschein haben könnte, daß die Opferung des Sohnes eine nach dem Gesetz der Talion durch sein Schuldbewußtsein geforderte Sühne darstellt. Der Sohnesgott ist an Stelle des Vatergottes getreten. Dionysos erscheint allein an der Seite einer Muttergottheit, als Sohn und Besamer. Der Sohn wird sein eigener Vater. Seine befruchtende Kraft findet schon in der ältesten Überlieferung ihre theriomorphe Verkörperung im Stier.[1]

Als der orgiastische Kult des Dionysos in der „minoischen" Periode nach Kreta gelangte, fand er dort mutterrechtliche Zustände und den Dienst einer großen Muttergottheit vor.[2] Er selbst reflektierte eine Entwicklungsstufe, die zwischen mutter- und vaterrechtlichen Institutionen mitten innehielt, und mochte nun seinerseits durch Vereinigung mit der einheimischen Göttin den Keim zu einer Fortbildung über das sogenannte „Matriarchat" hinaus legen. Es muß dann vor Entstehung der patriarchalischen Familie gewesen sein, daß Dionysos in Beziehung zu den Knabenweihen trat und als Dithyrambus aus der Hüfte seines Vaters Zeus zum zweiten Male geboren wurde.

1) Siehe Farnell, a. a. O., p. 126.

2) Welchem Widerstande die Verbreitung des neuen Kultes vielfach begegnete, geht aus der thebanischen Pentheus-Sage und dem Mythus hervor, der von den Schicksalen des orchomenischen Geschlechts der *Αἰολεῖαι* erzählt wird. Lange waren die drei minyeischen Töchter der bakchischen Wut ledig geblieben, bis sie beim Anblicke des Gottes, der sich vor ihren Augen in einen Stier, Löwen, Pardel verwandelte und Nektar und Milch aus seinem Munde hatte fließen lassen, von der Raserei ergriffen wurden, um ihre eigenen Kinder das Los warfen und Leukippe, von diesem getroffen, ihren Sohn Hippasus zum Zerfleischen darbrachte. Plutarch (qu. Gr. 38) berichtet weiter, daß die Männer dieser Weiber, die *Αἰολεῖαι*, d. i. die Verderblichen hießen, *Ψολόεις* genannt wurden, weil sie schmutzige Kleider aus Betrübnis über das Schicksal des Kindes angelegt hatten. Eine Sühne jener Tat werde alljährlich am Feste der Agrionia vom Priester des Dionysos geübt. Mit gezogenem Schwerte verfolge er die Frauen dieses Geschlechtes und habe das Recht, diejenige zu töten, die er einzuholen vermöge.

Der gottgeschickte Wahnsinn, das Zerreißen des eigenen Sohnes, die „rußgeschwärzten" Väter sind Züge der Legende von hoher Altertümlichkeit.

Denn die Pubertätsriten setzen noch innerhalb des Stammes das Bestehen des auf homosexuellen Neigungen und Betätigungen beruhenden Männerverbandes und die Existenz der in der Mutter verankerten Familie voraus. Dieses System geht allmählich unter, nachdem das Fremdvolk der Hellenen, das die Zustände des reinen Mutterrechtes schon überwunden, Griechenland und die Inseln erobert hat. Die namentlich bei den Doriern stark entwickelte mann-männliche Erotik, die in der Zeit der Wanderungen sicherlich gefördert worden war, leitet alle Äußerungen der männlichen Gesellschaft mit bewundernswertem Instinkt in die Richtung des staatlichen Aufbaues und bringt die Paternitätsidee auch dort zu siegreicher Geltung. Der Überwindung des mütterlichen Prinzips müssen schwere Kämpfe vorausgegangen sein, wofür wir Zeugnisse in der Mythologie und in den Dramen des Äschylus (Orestie, Danaiden) besitzen.

Auch der einer früheren Kulturstufe angehörige Kult des Dionysos wurde von der Religion des *Pater*, des Licht- und Himmelsgottes Zeus, verdrängt[1] und sank zu einem Sektendienste der ländlichen Urbevölkerung herab.

Im achten oder siebenten Jahrhundert v. Chr., nach Rohde der wichtigsten Periode griechischer Entwicklung, flutete eine neue Welle orgiastischer Dionysos-Verehrung[2] von Norden nach Griechenland und befreite die in die Tiefe verstoßenen Mächte, den Sohnestrotz und die auf die Mutter gerichtete Libido. Wiederum sollte ein Kompromiß zwischen den zärtlichen und feindseligen Regungen des Sohnes stattfinden: der von den rasenden Bakchanten zerrissene göttliche Bock war nicht nur der Nachfolger des alten Totemtiers, das einen Vaterersatz darstellte, sondern verkörperte auch den Göttersohn Dionysos selbst, der durch seinen eigenen Tod den Vatermord sühnte. Und in der Rolle, die die Frauen im Kulte spielten, schien noch einmal ihre priesterliche Bedeutung zur Zeit des Mutterrechtes aufzuleben.

---

1) Eine Fortwirkung der Urverdrängung.

2) Als Urquell, der diese ganze Entwicklung gespeist hat, bezeichnet O. Rank („Das Trauma der Geburt“) die Angst.

In der griechischen Geschichte haben dann seit Ausgang des siebenten Jahrhunderts die Tyrannen, die immer für das Volk und gegen die Aristokratie standen, aus politischen Erwägungen die Vereinigung der altadeligen Familienreligion, des Heroenkultes, der es namentlich in den aristokratisch regierten dorischen Staaten zu großer Volkstümlichkeit gebracht hatte, mit dem Dienste des neuen Gottes angestrebt.[1] Denkmal dessen sind die großen städtischen Dionysien, die Pisistratus in Athen einrichtete. Unter dem nämlichen Tyrannen ist im Jahre 534 v. Chr. die erste Tragödie bei den *Dionysia ἐν ἄστει* aufgeführt worden.

So gelang es dem volkstümlichen Dienste des Dionysos, in die athenische Staatsreligion einbezogen zu werden. Nur dem orgiastischen Kulte des Gottes scheint es mit wenigen Ausnahmen — wahrscheinlich in Kreta, Theben und Delphi — versagt gewesen zu sein, den Kreis der privaten „*thiasoi*" zu überschreiten und zu staatlicher Anerkennung zu gelangen.[2] Doch indem dieser Kult vor allem mit dem ihm innewohnenden Elemente der *μίμησις* die liturgische Gebundenheit des religiösen Dramas sprengen half, brachte er die griechische Tragödie ans Licht und schuf sich in ihr eine einzigartige Bedeutung für die Geistesgeschichte des ganzen Abendlandes.

1) Eine ausführliche Darstellung dieser Bestrebungen bei W. Schmid, a. a. O., S. 22 ff. Er zeigt, wie schon bei den „älteren Dionysien", d. i. den Anthesterien, eine Verbindung zwischen Dionysos und dem Seelenkult, von dem ja der Heroenkult ein Teil ist, hergestellt wurde.

2) Vgl. hiezu Farnell, a. a. O., 172 ff.

IV

TRAGODIA

Gestützt auf die bisherigen Ergebnisse unserer Untersuchung, dürfen wir nunmehr vielleicht den Versuch machen, die unmittelbare Vorgeschichte der attischen Tragödie darzustellen. Da erscheint zunächst einmal geboten, die Bezeichnung τραγῳδία selbst zum Ausgangspunkte der Betrachtungen zu wählen; denn bisnun haben wir uns aus guten Gründen nur mit der Sache selbst beschäftigt.

Τραγῳδία und τραγῳδός sind, wie ziemlich übereinstimmend[1] angenommen wird, aus den Wörtern τράγος = Bock und ᾠδή, beziehungsweise ἀοιδός = Gesang, Sänger zusammengesetzt. Die Frage ist nun, ob der „Bocksgesang" den Gesang auf den Bock, den Gesang um den Preis des Bockes oder den Gesang der Böcke bedeutet. Der zweite Fall kann von vornherein ausgeschieden werden, da ein solcher

---

1) J. E. Harrison hat zuerst in „The Classical Review" (July 1902, p. 331) und dann in den „Prolegomena to the Study of Greek Religion" (Cambridge 1903, p. 414—422) eine von der kanonischen abweichende Etymologie gegeben, indem sie τράγος als eine mindere Gattung Spelz erklärte. Τραγῳδία wäre demnach der Gesang zur Spelzernte; aus dieser Weizenart soll ein bierähnliches Getränk gebraut worden sein, das von der Verfasserin in Beziehung zu Βρόμιος und Βραίτης, Beinamen des Dionysos, gebracht wird. Diese unhaltbare Auffassung ist in einem späteren Buche (Themis, Addenda et Corrigenda) von Harrison zurückgezogen worden.

Louis H. Gray schlägt in „Classical quarterly" (VI, 1912, p. 60) die Ableitung von einer indogermanischen Wurzel *„tereg"* vor, mit der Bedeutung des Kühnen, Schrecklichen. Margoliouth (The poetics of Aristotle, 1911, p. 61) weist mit Beziehung auf die Stimme darauf hin, daß „τραγίζειν" „gebrochen sein" heißt, wenn diese nämlich in der Pubertät mutiert. (Zitiert bei Harrison, Themis.) So erwünscht auch die Entdeckung einer Sprachbrücke zwischen der Tragödie und der Pubertät sowie den Knabenweihen wäre, kommt man dennoch um den Bock, der im Mittelpunkt einer rituellen Handlung steht, nicht herum.

als Siegespreis ausgesetzter Bock[1] einen öffentlichen Wettkampf der Dramendichter zur Voraussetzung hat — was gegen ein hohes Alter der Bezeichnung *τραγῳδία* spräche — und der ländliche Karneval von Viza, den wir mit der Dionysos-Religion in historisch-genetischen Zusammenhang gebracht haben, in eine völlig andere Richtung weist. Bleibt also nur die Alternative: Wird Dionysos — denn für den Ursprung der Tragödie kommt bloß dieser Gott in Betracht — als Bock im Hymnos angerufen oder ist *τραγῳδία* der Gesang der „Ziegenmänner"? Um singende Ziegen im eigentlichen Sinne kann es sich ja natürlich nicht handeln.

Nach der Analogie von *κιθαρῳδός*, *κωμῳδός* und vor allem *κωμῳδία* empfiehlt sich wohl die zweite Auffassung.[2]

Wer aber sind die in Ziegenfelle verkleideten Männer? Es war naheliegend, an die Satyrn zu denken. Diese Theorie ließ sich aufs beste mit der Auffassung des Aristoteles von der Herleitung der Tragödie aus dem Satyrspiel in Übereinstimmung bringen, wenn auch die Gestalten der ältesten Tragödie ihre Abstammung von den halbtierischen Ahnen durch keinerlei gemeinsame Züge zu verraten schienen. Der herkömmlichen Deutung als Satyrn sollte aber der Boden vollends durch die vorgebliche Entdeckung[3] entzogen werden, daß die attischen Satyrn gar nicht Bocks-, sondern Pferdemenschen[4] waren. Die Kunstdenkmäler, die im Streite der Meinungen heran-

1) Der Scholiast zu Plato, Rep. (394 C), erwähnt einen Bock als dritten Preis bei musikalischen Wettkämpfen. (Zitiert bei Ridgeway, a. a. O., p. 6.)

2) Vgl. O. Gruppe: Griechische Mythologie, S. 1598, n. 3. — Schmid (a. a. O., S. 12, 19) meint, daß die in die *διφθέρα* gekleideten Bauern, die in alter Zeit in Chören den Dithyrambus sangen, zum Spotte *τράγοι* genannt wurden.

Ähnlich Ridgeway (a. a. O., p. 91), der annimmt, daß bei den Tänzen an den Gräbern von Heroen die alte Hirtentracht aus Bocksfell noch in späterer Zeit als rituelle Kleidung beibehalten wurde.

3) E. Reisch: Zur Vorgeschichte der attischen Tragödie. Festschrift Th. Gomperz 1902, S. 459 ff.

4) Der englische Oberst Leake hat schon vor langer Zeit vermutet, daß der Name „Satyr" von dem thrakischen Stamme der *Satrae* abzuleiten ist, in dessen Mitte das Hauptheiligtum des Dionysos lag. Die auf archaischen thrakischen Münzen abgebildeten „wilden Männer" haben Pferdebeine, -ohren und -schweife. — Vgl. hiezu Ridgeway, a. a. O., p. 10 ff.

gezogen wurden (die Pandoravase, die Neapler Vase, die Bonner Vasenfragmente u. a.), lassen nun freilich eine Entscheidung weder nach der einen noch nach der andern Richtung zu. Und zugunsten der Auffassung *τράγοι = Σάτυροι* wurde wieder die Stelle aus dem Satyrspiel *Προμηθεὺς πυρκαεύς*[1] des Äschylus, wo ein Choreute als Bock angeredet wird, und jene aus dem einzigen erhaltenen Satyrdrama, dem *Κύκλωψ*[2] des Euripides, die einen Hinweis auf die *τράγου χλαῖνα* enthält, in die Wagschale geworfen. Daß die Satyrn in einzelnen Fällen mit dem Bocksfell oder anderen Abzeichen der Bocksgestalt ausgestattet wurden, steht fest. Und so mag ein Satyr — namentlich im Scherze — gelegentlich Bock genannt worden sein. Doch daraus das Recht abzuleiten, wo von Böcken die Rede ist, diese als Satyrn und als nichts anderes zu deuten, heißt seinen Blick vor den Tatsachen verschließen, die uns im heutigen thrakischen Volksbrauch, im orgiastischen Kult, im Kulte des *Διόνυσος Μελάναιγις* und im gesonderten Ursprunge der Tragödie und des Satyrspiels (jene weist nach Böotien, dieses nach dem Peloponnes) vorliegen.

Es ist ein stets wiederkehrender Zug in primitiven Religionen, daß die Verehrer des theriomorphen Gottes, von dem Wunsche beseelt, sich mit dem Gotte, den sie opfern und verzehren, zu identifizieren, sich vor oder nach seiner Tötung in sein Fell hüllen und seinen Namen beilegen. Der Brauch geht offenbar auf die alte Totemmahlzeit zurück, die das mysteriöse Band zwischen dem Totemtier und den Clangenossen erneuern und kräftigen sollte.

Überall, wo wir in Griechenland Priestern, Verehrern eines Gottes oder Mysten begegnen, die Tiernamen tragen[3] — *ἵπποι, πῶλοι, ταῦροι,*[4] *βόες, ἄρκτοι,*[5] *μέλισσαι, κόρακες, λέοντες* usw., — erscheint

1) Fr. 207 (Nauck): *τράγος γένειον ἆρα πενθήσεις σύ γε.*

2) 79: *σὺν τᾷδε τράγου χλαίνᾳ μελέᾳ.*

3) Vgl. O. Gruppe: Griechische Mythologie, S. 1598, n. 3.

4) Die im Dienste des Stiergottes Poseidon zu Ephesus stehenden Jünglinge nannten sich *ταῦροι.*

5) Die Mädchen, die zu Ehren der Bärengöttin Artemis in Brauron den Bärentanz aufführten, hießen *ἄρκτοι,* wiewohl sie später kein Bärenfell mehr trugen. Die *ἀρκτεία* dürfte der Überrest einer Mädchenweihe sein.

die Vermutung gerechtfertigt, daß in diesen Bezeichnungen, die das Ritual bewahrt hat, die Erinnerung an den vorerwähnten Brauch fortlebt. Ein derartiger magischer Akt, der dem Opfer vorangeht, hat den Zweck, zunächst äußerlich die Angleichung an das heilige Tier, die *ὁμοίωσις τῷ θεῷ* herbeizuführen, die das Opfer und die Theophagie vollenden. Im anderen Falle bedeutet das Umwerfen des Felles des getöteten Tieres eine äußerliche Symbolisierung der durch die Omophagie bereits bewirkten Kommunion mit dem Gotte. *Τραγῳδία* ist also höchstwahrscheinlich der rituelle Gesang, den die nach ihrer Kultfunktion benannten *τράγοι* über den getöteten Gott anstimmen. Der Gesang erinnert uns an die weitverbreitete[1] zwangsmäßige Klage der Clangenossen nach der Tötung des Totemtieres. Festzuhalten ist jedoch, daß uns weder das antike Denkmälermaterial noch die Literatur ausdrücklich Kunde gibt von derartigen „*τράγοι*“, wenngleich in einer argivisch-euböischen Legende[2] in Ziegenfelle gekleidete Verehrer des Dionysos erwähnt werden und die Überlieferung von *τραγηφόροι*[3] genannten Mädchen berichtet, die sich im orgiastischen Dienste des Gottes ein Ziegenfell umhingen.[4] Bedeutsamer ist, was uns Dawkins über die Ziegenmänner im thrakischen Karnevalsbrauch erzählt, der in historischem Zusammenhange mit dem antiken Dionysos-Kulte zu stehen scheint.

Gegen die Verbindung des Dionysos mit dem Bock wurde von Ridgeway[5] der Einwand erhoben, daß der Gott niemals *τράγος* genannt wird. Dies muß Ridgeway zugestanden werden, aber in den von ihm herangezogenen Stellen liegt gerade ein Hinweis auf die

---

1) Beispiele in den Werken von Frazer und bei Robertson Smith: The Religion of the Semites. London 1901.

Der zwangsmäßige Charakter, an die Symptome der Zwangsneurose erinnernd, verrät das Andrängen entgegengesetzter unbewußter Tendenzen und bezieht auch aus dieser Quelle seine Affektintensität.

2) Paus. 2. 23, I.

3) Hesych: s. v. *Τραγηφόροι · αἱ κόραι Διονύσῳ ὀργιάζουσαι τραγῆν περιήπτοντο.*

4) Die Beispiele aus Farnell, a. a. O., p. 233.

5) Ridgeway, a. a. O., p. 79 f.

besondere Beziehung des Dionysos zum Bock, wiewohl Ridgeway ihr Gewicht durch Betonung des späten Alters der Quellen abzuschwächen sucht.

Nach Apollodor[1] wurde Dionysos in ein Zicklein (ἔριφος) verwandelt, um ihn vor dem Zorne der Hera zu schützen. Ähnlich nimmt bei Ovid[2] Dionysos Bocksgestalt an, als die Götter auf der Flucht vor Typhon nach Ägypten geführt werden. Arnobius[3] wiederum berichtet, daß die Verehrer des Gottes Böcke zerrissen. Der von Hesych überlieferte orgiastische Brauch ist bereits oben erwähnt worden.

Dionysos wurde in Eleutherai an der attisch-böotischen Grenze und zu Hermione in der Argolis als *Διόνυσος Μελάναιγις* (Dionysos im schwarzen Ziegenfell) verehrt. Möglicherweise besitzt auch die vergoldete Bronzestatue einer Ziege dionysischen Charakter, die nach Pausanias[4] auf dem Marktplatze von Phlius, dem Geburtsorte des Satyrspieldichters Pratinas, stand. Ferner legt uns das Fragment des Eratosthenes:[5] „Die Ikarier tanzten in alter Zeit zuerst um die Ziege", die Vermutung nahe, daß es sich um einen primitiven Kult des ziegengestaltigen Gottes Dionysos handelt; denn Ikaria, der Geburtsort des Thespis, war einer der ältesten Sitze dieser Religion in Attika und hier fanden noch im vierten Jahrhunderte selbständige Tragödienaufführungen statt.[6]

Im böotischen Potniae gab es einen Tempel des *Dionysos Tragobolos* (Ziegenschütze). Pausanias[7] erzählt: „Als sie einst, trunken von Wein, dem Gotte opferten, befiel sie eine solche Wildheit, daß

1) Apollodor, III, 4. 3, auch bei Ovid, Metam. V, 329. — In den dionysischen Weihen Unteritaliens bezeichnet sich ein junger Myste als „Böcklein". Er sagt: *ἔριφος ἐς γάλα ἔπετον* (Satyr CJL III 686).

2) Ovid, Metam. V, 329.

3) Arnobius, Adv. nationes, V, 19.

4) Pausanias, 2. 13, 6.

5) Eratosthenes, Ap. Hyg. Poet. Astr. 2, 4: *'Ικάριοι ποσὶ πρῶτα περὶ τράγον ὠρχήσαντο.*

6) Siehe Farnell, a. a. O., p. 234.

7) Pausanias, 9. 8, 1.

sie den Priester des Dionysos töteten. Eine Pest brach aus und von Delphi kam der Spruch, dem Gott einen Jüngling zu opfern. Doch es heißt, daß wenige Jahre später Dionysos eine Ziege an Stelle des Knaben als Opfer[1] annahm."

Schließlich sei auf Vasendarstellungen[2] verwiesen, in denen Dionysos neben einem Bock oder auf ihm reitend abgebildet wird, doch bieten diese nichts für den Dionysos-Kult Eigentümliches, da auch anderen Göttern das nämliche Opfertier heilig war.

Wie Nilsson[3] erwähnt, kennen es auch die Tragiker als feststehende Sitte, daß ein Bock oder eine Ziege bei den dionysischen Orgien zerrissen wird. Für Äschylus bezeugt es eine bei Hesych und Suidas überlieferte Glosse: *αἰγίζειν · διασπᾶν ἐκ μεταφορᾶς · παρ' ὃ καὶ τὸ αἰγίζεσθαι ἀπὸ τῶν καταιγίδων, Αἰσχύλος · ὁ δ' αὐτὸς ἐν Ἠδονοῖς καὶ τοὺς νεβρίδας οὕτω λέγει* . . . Eine Stelle in den „Bakchen" des Euripides, V, 137 ff. lautet: . . . *Διόνυσος ἡδὺς ἐν οὔρεσιν . . . νεβρίδος ἔχων ἱερὸν ἐνδυτόν, ἀγρεύων αἷμα τραγοκτόνον,*

1) In einer Zeit, in der der ursprüngliche Sinn des Ritus unkenntlich geworden war, glaubte man, die Opferung des Bockes, der doch die primitive Form der Gottheit darstellt (der Bock wurde als Schützenziel aufgehängt, so wie Pentheus den Mänaden als Schießscheibe diente), als dem göttlichen Zorne geleistete Sühne für einen von diesem Tiere begangenen Frevel erklären zu sollen. Es werden dann Geschichten erfunden wie die von dem genäschigen Bock, der den dem Gotte heiligen Weinstock benagt.

„Daß die legendarische Auffassung des Opfers als eines Strafgerichtes über eine Versündigung des Tieres an dem Gott volkstümlich und alt ist, zeigt ihre Anwendung bei den attischen Buphonien, an welchen man, um das Opfer des Stieres zu motivieren, diesen von der heiligen Gerste fressen ließ."

(Roscher: Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Bd. I, 1058 f.)

Die von Th. Reik geäußerte Vermutung, daß das Benagen des Weinstocks durch den Bock die Entmannung des Vaters (Verschiebung auf die Totempflanze) durch den Sohn symbolisiere, scheint mir nicht bewiesen zu sein. Jung (Wandlungen und Symbole der Libido, a. a. O., IV, 1, S. 426 f.) betont dagegen den mütterlichen Charakter der Rebe.

2) Eine Vase aus Ruvo im Neapler Museum, eine schwarzfigurige aus Kamarina und eine aus dem fünften Jahrhundert. (Bei Farnell, a. a. O., p. 35, 256, 257.)

3) Nilsson: Der Ursprung der Tragödie, S. 684 f.

ὠμοφάγον χάριν. Wir finden überall im europäischen Volksbrauch[1] das Vegetationsnumen[2] bald als Bullen, bald als Bock, Wolf, Pferd, Schwein oder in anderer Tiergestalt verkörpert, ohne daß eine besondere Beziehung zwischen dem Wachstumsgeist und einer bestimmten Tiergattung nachzuweisen wäre. Auch Dionysos gehört in die Reihe dieser Vegetationsgottheiten, deren theriomorphe Erscheinung im Laufe der Zeit und je nach der Gegend wechselte. Während Kreta und die Küste von Kleinasien Weideland für Stiere waren, gab es im steinigen Attika Ziegen die Menge. So mochte es kommen, daß nicht nur ein *Διόνυσος Βουγενής*, sondern auch ein *Διόνυσος Μελάναιγις* verehrt wurde.

Der Kult des Gottes „mit dem schwarzen Ziegenfell" war mit dem Orte Eleutherai an der attisch-böotischen Grenze verknüpft und die Tragödie stand wiederum in engster Verbindung mit dem Feste des *Dionysos Eleuthereus*, den *Μεγάλα Διονύσια.*

An diesem jüngsten und prächtigsten Feste des Gottes, das im *Elaphebolion* (Mitte März bis Mitte April) stattfand, geleitete eine *πομπή* das Holzbild des *Dionysos Eleuthereus* von seinem Tempel auf der Südseite der Akropolis (in der Nähe des Theaters) zu einem kleinen Altar in der Akademie, der auf dem Wege von Eleutherai nach Athen lag. In der Prozession wurde von Epheben auch ein Stier geführt, den diese dann im Heiligtum des Gottes (wohl die *ἐσχάρα*) opferten.[3] Der Stier[4] war vermutlich früher der Gott selbst. Auf dem Rückwege wurde das Götterbild von den Epheben feierlich bei Fackelschein in das Theater geleitet, wo es in der *Orchestra* gelegentlich der dramatischen Aufführungen aufgestellt wurde, indes sein Priester den Ehrensitz auf einem prunkvollen Marmorthron einnahm.

---

1) Zahlreiche Beispiele in den Werken von Mannhardt und Frazer.

2) Der „Korndämon" Mannhardts ist etwas zu eng gefaßt, Harrison schlägt „Jahresdämon" vor.

3) CJA. 2, 471.

4) Aus der komplexen Natur des Ursprungs der Tragödie erklärt es sich, daß an dem Feste, das mit der *τραγῳδία* so eng verbunden war, ein Stier und nicht, wie man erwarten sollte, ein Bock geopfert wurde. Auf einer rotfigurigen Vase des Neapler Museums (siehe Farnell, a. a. O., p. 256) wird ein Bock dem *Xoanon* des Gottes Dionysos geopfert, der Altar ist jedoch mit einem *βουκράνιον* geschmückt.

Dionysos Eleuthereus[1] war der Gott von Eleutherai. Von dort soll zuerst Pegasos sein heiliges Bild nach Athen gebracht haben. Die Legende erzählt, wie die Athener sich dem neuen Kulte widersetzten, zur Strafe von einer Krankheit in den Geschlechtsteilen befallen wurden, deshalb eine Abordnung nach Delphi sandten und schließlich auf die Weisung des Orakels hin dem Gotte φάλλοι öffentlich und privat aufstellten. Daher stammte angeblich die Sitte der „*phallagogia*" bei den Großen Dionysien.

Pausanias[2] erwähnt, daß der Altar in Eleutherai, von dem das Götterbild weggenommen worden war, noch zu seinen Lebzeiten bestand und ein gleiches Idol, eine Nachahmung des ersten, besaß.

Die jährliche Prozession zum Heiligtum in der Akademie erinnerte offenbar an die ursprüngliche Überführung des Kultbildes und seine Ankunft in der ersten außerhalb der Stadt gelegenen Station auf dem Wege von Eleutherai.

Der *Dionysos Eleuthereus* scheinbar nahestehende *Dionysos Melanaigis* wurde unter diesem Kultnamen gleichfalls in Eleutherai und Athen, aber auch in Hermione verehrt.

Die Stiftungslegende des eleutherischen Kultes lautet nach Suidas[3] wie folgt: „Der Dienst des ‚Gottes mit dem schwarzen Ziegenfell' wurde aus nachstehendem Grunde eingerichtet: Die Töchter des Eponymen Eleuther sahen eine Erscheinung des Dionysos, die in ein schwarzes Ziegenfell gekleidet war, und schmähten sie. Darüber erzürnte der Gott und machte sie rasend. Hernach wurde dem Eleuther der Orakelspruch zuteil, er werde seine Töchter dadurch von ihrem Wahnsinne heilen, daß er *Dionysos Melanaigis* verehre." Die Verbindung des Wahnsinns mit der Einführung des bakchischen Kultes ist ein typischer Sagenzug, der uns bereits begegnet ist und darauf schließen läßt, daß dieser Kult orgiastisch[4] war. Die Legende spiegelt

1) Die Bedeutung „Befreier, Sorgenlöser" dürfte erst sekundär sein. Eleutherai ist im weltlichen Sinne die „freie Stadt". Vgl. Farnell, a. a. O., p. 227.

2) Pausanias, I, 38, 8.

3) Suidas: s. v. *Μέλαν*.

4) Enthält das Schmähen vielleicht einen Hinweis auf eine rituelle *αἰσχρολογία*?

vielleicht die Kämpfe wider, die das Eindringen der dionysischen Religion in rein mutterrechtliche (amazonische) Zustände begleiteten. Dionysos selbst steht hier noch auf der tiefsten Stufe der Entwicklung zum vollkommenen Vatertum, der „tellurisch-poseidonischen“.[1] Mit seiner phallisch-zeugenden Natur vereinigt sich die Herrschaft des Todesgedankens. Der Gott mit der schwarzen Ziegenhaut, der schwarze Gott ist zweifellos auch Herr der Unterwelt.[2]

Neben der stofflich-chthonischen Auffassung tritt bei Dionysos auf dieser Stufe die Beziehung zur Wassermacht[3] bedeutsam hervor. Pausanias[4] berichtet, daß am Strande von Hermione in der Argolis zu Ehren jenes in Attika verehrten „Dionysos im schwarzen Ziegenfell“ ein Musikfest mit einem Kampfe der Schiffe und Wettstreit im Tauchen gefeiert wurde. Die beim Dionysos-Fest ins Meer springenden oder gestürzten „Seeräuber“ trugen Delphinmasken. Wir erinnern uns, daß Dionysos sich in einer thrakischen und argivischen Legende im Wasser verbirgt, vor Lykurgos in den Schoß des Meeres zu Thetis flüchtet, daß er in Stiergestalt unter Trompetenschall aus den Wogen des Meeres von den elischen und argivischen Frauen hervorgerufen, vielfach mit dem Fischattribut dargestellt wird und daß schließlich an den Anthesterien der *carrus navalis*,[5] der den Gott trägt, die feierliche Eröffnung der Schiffahrt bezeichnet.[6]

Eine zweite Sage, in der *Dionysos Melanaigis* erscheint, wird von dem Scholiasten zu Aristophanes[7] und mit einigen Abweichun-

1) Vgl. hiezu Bachofen: Das Mutterrecht. Stuttgart 1861, S. 239 f., 290 u. passim.

2) Die Erinnye heißt bei Äschylus (Sept. 700) Μελάναιγις; in der Grotte bei Phigalia (Arkadien) wurde die pferdeköpfige Erdgöttin Demeter „die schwarze“ genannt.

3) Und zur Feuerkraft. Doch kann diese hier unerörtert bleiben.

4) Pausanias, II, 35, 1.

5) Siehe Nilsson: Dionysos im Schiff. Arch. f. Rel. XI, S. 399.

6) Weitere Beispiele bei Farnell, a. a. O., p. 169 u. 189 f.

Der Festkönig im heutigen Thrakien, der ins Wasser geworfen wird, deutet auf die Beziehung zum Wasser als Element der Fruchtbarkeit.

Nach Nonnos (11, 115—166) ergießt der Gott als Stier mit Menschengesicht aus seinem Munde den befruchtenden Wasserstrahl über Ampelos.

7) Scholiast zu Aristophanes, Acharn. 146.

gen[1] auch von dem Scholiasten zu Plato erzählt; sie behandelt den Streit zwischen Xanthos und Melanthos. Als ihr Schauplatz wird in den verschiedenen Fassungen stets irgendein anderer Ort an der attisch-böotischen Grenze angegeben. Der Scholiast zu Aristophanes überliefert die Legende folgendermaßen: „Zwischen Athenern und Böotern brach ein Krieg um den Besitz von Kelaenae, einem Grenzort, aus. Der Böoter Xanthos forderte den athenischen König Thymoetes zum Zweikampf heraus. Als dieser ablehnte, nahm der Messenier Melanthos (aus dem Geschlechte des Periklymenos, eines Sohnes des Neleus), der damals in Athen lebte, die Herausforderung in der Absicht an, dadurch zur Herrschaft zu gelangen. Wie sie nun im Einzelkampf einander gegenübertraten, erblickte Melanthos hinter dem Rücken des Xanthos eine Erscheinung, die in das Fell eines Bockes (*τραγῇ*) gehüllt war, d. h. in ein schwarzes Ziegenfell (*αἰγίς*), und rief aus, daß es gegen die Kampfesregeln verstoße, einen zweiten mitzubringen. Xanthos sah sich um, worauf Melanthos auf ihn losging und ihn niederschlug. Zur Erinnerung daran wurde das Fest der Apaturien und des *Dionysos Melanaigis* gestiftet."

Die Verbindung des durch einen „Trug" errungenen Sieges mit den Apaturien ist natürlich unrichtig und nur durch eine falsche Etymologie bedingt. Die Apaturien haben nichts mit *ἀπατᾶν, ἀπάτη* zu tun. Der nämliche Scholiast[2] sagt, daß *Apatoria Homopatoria* bedeutet, das Fest derjenigen, die denselben Vater haben. Der Name weist auf patriarchalische Zustände hin. Die Apaturien wurden von den Mitgliedern der attischen Phratrien im Monate *Pyanepsion* (unserem Oktober/November entsprechend) ursprünglich drei, später vier Tage lang gefeiert. Die Bürger ließen dann die Kinder in ihre Phratrien aufnehmen und einschreiben. Am zweiten Tage wurden Opfer nicht nur dem *Zeus Phratrios*[3] und der *Athena Phratria*,

1) Der Schol. Plat. Symp., p. 208, berichtet die Legende wahrscheinlich nach Hellanikos, doch ohne *Dionysos Melanaigis* zu erwähnen.

2) Acharn. 146.

3) Die Phratria ist die Brüderschaft derjenigen, die den gleichen Vater haben, im Gegensatze zu den *ἀδελφοί*, den *ὁμογάστριοι*, die von der nämlichen Mutter abstammen.

sondern bisweilen auch dem *Dionysos Melanaigis*[1] gebracht. Trotzdem hat der Kampf des Schwarzen und Blonden keinerlei inhaltlichen Zusammenhang mit diesem Geschlechtsfest.

Harrison[2] hat in einer Stelle aus einem der *βίοι* des Homer[3] eine Andeutung zu entdecken geglaubt, daß das Fest „derselben Väter" ursprünglich den Müttern gehörte. Dies würde zu der oben vorgetragenen Auffassung stimmen, daß in den Apaturien Spuren einer Pubertätszeremonie[4] erhalten sind. Denn die Männerweihen setzen einen sozialen Zustand voraus, der aus den drei Elementen: Mutter, Sohn und Sippe besteht.

Usener[5] hat zuerst in der Sage von Xanthos und Melanthos den im europäischen Volksbrauch verbreiteten rituellen Zweikampf zwischen Sommer und Winter erkannt. Ihm sind Farnell[6] und Nilsson[7] gefolgt, während Ridgeway in der Legende den Niederschlag eines bestimmten historischen Ereignisses erblicken will. Nach der naturmythologischen Auffassung[8] wird Xanthos, der „blonde Mann" oder besser noch: der „lichte Gott" — denn die Anwesenheit des *Dionysos Melanaigis* läßt darauf schließen, daß es sich um göttliche

1) *Διόνυσος Μελανθίδης* (Patronymikum von *Μέλανθος*) wird von Konon (Phot. Bibl., p. 138) in eine vage Beziehung zu den Apaturien gesetzt. *Μέλανθος* ist nach Usener (Götternamen. Bonn 1895, S. 21) ein Deckname für Dionysos.

2) Harrison: Themis, p. 498.

3) Westermann: Ps.-Herod. Biographie, 29, S. 15.

4) Am dritten Tage wurde das Fest der *κουρεῶτις*, des Haarabschneidens gefeiert. Der Brauch gehört, wie das Ausschlagen eines Zahnes, die Beschneidung u. a., zu den Kastrationsäquivalenten der Pubertätsriten.

5) Usener, Arch. f. Rel. 1904, S. 303—313.

6) Farnell: Cults, p. 234 f.

7) Nilsson: Der Ursprung der Tragödie, S. 676 f.

8) Usener geht entschieden zu weit, wenn er jeden rituellen Kampf zwischen zwei Scharen oder zwei einzelnen Vertretern auf den *Conflictus veris et hiemis* zurückführt. Nilsson (Griechische Feste, S. 402 ff.) hat darauf aufmerksam gemacht, daß bisweilen ein Scheinkampf vor einem ernsten Kampfe stattfindet und als Gebrauch sympathetischer Magie zu deuten ist. Eine derartige Nachahmung des wirklich bevorstehenden Kampfes ist etwas ebenso Ursprüngliches wie der Streit zwischen Sommer und Winter.

Figuren handelt, — von dem „schwarzen Gott“ getötet. (Ein mythischer Ausdruck für den siegreichen Einzug des Winters.) Diesen Xanthos bringt Usener in Zusammenhang mit einem mazedonischen Heros gleichen Namens, dem zu Ehren im Frühling ein Lustrationsfest Ξανδικά veranstaltet wurde, bei dem auch ein Scheinkampf stattfand. Daraus könnte nach Usener gefolgert werden, daß der Kampf zwischen Xanthos und Melanthos mit dem Dionysos-Kult bereits in Verbindung stand, bevor dieser aus der nördlichen Heimat nach Griechenland einwanderte.

Wie dem auch sei: man hat eher den Eindruck, daß von Haus aus die Erscheinung des Dionysos mit dem schwarzen Ziegenfell in dem Streite zwischen dem Sommer- und Wintergott nichts zu suchen hat und erst sekundär infolge ihrer chthonischen Natur in die selbständige rituelle Handlung Aufnahme fand. Bestimmtes läßt sich wohl angesichts der lückenhaften Überlieferung überhaupt nicht ausmachen, doch wäre man geneigt zu glauben, daß der Xanthos-Melanthos-Kampf in Attika und Böotien bereits heimisch[1] war, als der Kult des schwarzen Vegetationsgottes Dionysos dort eindrang, und daß dieser wie in vielen anderen Fällen auch hier in Verbindung mit einer lokalen Legende oder einem einheimischen Ritual auf Grund inhaltlicher Verwandtschaft trat. Festzuhalten ist allerdings, daß in der Sage der blonde Sommergott erschlagen wird, während wir für die älteste τραγῳδία angenommen haben, daß der schwarze Ziegengott, der Doppelgänger des siegreichen Melanthos, von seinen Verehrern bei der orgiastischen Feier getötet wurde. Läßt die Sage auf eine Winter- oder Herbstfeier[2] schließen, so deutet das Verzehren des göttlichen Bockes, der nicht nur zur Unterwelt, sondern auch zur Vegetation

1) Die eine Sagenversion erwähnt *Dionysos Melanaigis* gar nicht. In Böotien tritt für Melanthos dessen Vater Andropompos ein (Paus. IX. 5, 16).

2) Auch die Apaturien, für die die Sage als ätiologische Legende herhalten muß, fallen in die Zeit nach der Herbstnachtgleiche, für Samos und Kyzikos in den zweiten Monat nach dieser. Die zeitliche Übereinstimmung der Sage und des zugrundeliegenden Brauches mit dem jüngeren Feste der ionischen Gemeinden dürfte für die Entstehung der Fiktion eines ätiologischen Zusammenhanges die Erklärung abgeben.

Beziehungen hatte, auf ein Neujahrs-[1] oder Frühlingsritual.[2] Auch dem zum Heros herabgesunkenen makedonischen Gotte Xanthos wurde im Frühling vor der Tag- und Nachtgleiche geopfert. Die Tötung in der einen oder anderen Form bezog sich also wohl im Herbst auf den Blonden, im Frühling auf den Schwarzen. Für das primitive Denken liegt darin kein Widerspruch, daß der nämliche Gott, der im Herbst überwunden oder vertrieben wird, im Frühling den Gegengott besiegt oder tötet. Der ursprünglichen Vorstellung des Naturgottes war ja die Unsterblichkeit fremd. Ein ähnlicher Wechsel begegnet uns auch im dionysischen Sagenkreis. Dort finden sich in verschiedenen Varianten die gleichen Züge wie in der am Parnaß lokalisierten und von den Orphikern in allen Einzelheiten ausgeführten Legende: Verfolgen, Jagen, Zerreißen, sei es des Gottes durch seine Feinde oder in Vertauschung der Rollen eben dieser Feinde durch den Gott selber.[3] Was auf dem Parnaß dem Dionysos widerfahren

---

1) Ein derartiger magischer Brauch würde im Hinblick auf das Aussäen der neuen Saat begangen werden. Man vergleiche hiezu die von Mannhardt (a. a. O., I², S. 394) erwähnte litauische Zeremonie aus dem siebzehnten Jahrhundert, bei der zu Anfang des Einsäens der Wintersaaten von den Bauern eine Ziege geschlachtet und das Fleisch in ritueller Weise verzehrt wurde.

2) Eine Schwierigkeit liegt zunächst darin, daß der Orgiasmus im Dionysos-Kult, namentlich der parnassisch-delphische Dienst der Thyiaden, ursprünglich triëterisch gewesen zu sein scheint. Es gab jedoch vereinzelt *Orgia*, die alljährlich gefeiert wurden. Auch mochte sich im Laufe der Zeit aus „dem blutigen Ernste der dionysischen Liturgie" ein Drama *κατὰ μίμησιν* entwickelt haben, das jedes Jahr zur Aufführung gelangte (vgl. Nilsson: Der Ursprung der Tragödie, S. 693). Der thrakische Volksbrauch läßt eine derartige Entwicklung nicht ganz unglaubwürdig erscheinen.

3) Dionysos, der von den Mänaden zerrissene Gott, „wird selbst zu einem wilden Dämon", *Ἀγριώνιος*, der gleichfalls rohes Fleisch verzehrt, *Ὠμάδιος*, *Ὠμηστής*, Stiere vertilgt, *Ταυροφάγος*, Menschen umbringt, *Ἀνθρωποῤῥαίστης* (Weniger: Feralis exercitus. Arch. f. Rel. X, S. 67).

Bei den Agrionien in Orchomenos spielt der den Frauen nachjagende Priester die Rolle des Dionysos, der vom einst Verfolgten (der wie ein Reh zerrissene Sohn der einen Minyade war an Stelle des Gottes getreten) zum Verfolger geworden ist. Ähnlich wird von Dionysos, der Widerstrebende in Raserei versetzte, überliefert, daß ihn Hera mit Wahnsinn schlug, worauf er in seinem Irrsinn den Nymphen entfloh.

ist, verrichtet er auf dem Kithaeron an Pentheus. Dem Lykurgos, der den Dionysos ins Meer gejagt hat, wird in der spartanischen Sage von Alkandros das Auge ausgeschlagen.[1]

Wenn die zwei korrelativen Vorgänge zeitlich zusammengeschoben wurden, entstand jener Typus von Bräuchen, bei dem Tötung und Epiphanie unmittelbar aufeinanderfolgten. Es sei auf die tiefere psychologische Begründung, die wir bei Erörterung der Pubertätszeremonien hiefür gegeben haben, verwiesen. Auch im thrakischen Karneval[2] wird der eine in ein Ziegenfell gehüllte *Kalogeros* zuerst erschossen und ersteht dann zu neuem Leben.

Nicht weit von jener Gegend im epirotischen Parga fand noch im vorigen Jahrhundert alljährlich Anfang Mai ein Scheinkampf zwischen zwei als christliche und türkische Krieger verkleideten Scharen statt, der mit der Gefangennahme des osmanischen Anführers eines Paschas, abschloß. Tomaschek[3] hat in dem Kampfe ganz richtig eine neuere Darstellungsweise des alten Streites zwischen Sommer und Winter erkannt. Winterliche Gestalten des Vegetations-

1) Usener: „Heilige Handlung." Arch. f. Rel. 1904, S. 306. — Vgl. hiezu auch desselben Verfassers Aufsatz: „Göttliche Synonyme". Rhein. Mus., 53. Bd. (1898), S. 373:

„Die bekannteste Fassung des Mythus von der Vertreibung des Sommergottes ist die Erzählung der Ilias (*Z* 132 ff.) von Lykurgos, wie er den Dionysos und seine Ammen über das Nyseische Gefilde hinjagt und den Gott ins Meer zu flüchten nötigt. Das Gegenstück dazu ist die ins Frühjahr fallende Blendung oder Austreibung des Winters. So wird nach der Ilias (*Z* 139) und Eumelos (fr. 10, p. 192 K.) Lykurgos durch Zeus geblendet, und noch auf den Gesetzgeber Lykurgos ist die alte Göttersage übertragen worden, daß Alkandros, der ‚Lichtmann', ihn verfolgt und ihm mit dem Stabe ein Auge ausgeschlagen habe."

Usener merkt an, daß noch heute zu Heidelberg und anderwärts beim Einzuge des Sommers zu Mittfasten gesungen wird:

„Sommertag, Stab aus,
Blost em Winter die Aage aus."

Über die Blendung als symbolischen Ersatz der Entmannung siehe die Arbeiten von Ferenczi (Imago 1912, Bd. I, S. 291 f.), Rank (Jahrg. I, Heft 2 der Internationalen Zeitschrift für Psychoanalyse), Eder (ebenda) u. a.

2) Ähnlich in Thessalien und im südlichen Makedonien.

3) Tomaschek, a. a. O., S. 351 sq.

dämons sind auch die von Mannhardt für deutsche Pfingstbräuche[1] und von Eisler für das Unterwessener Fastnachtsspiel[2] nachgewiesenen Figuren in türkischer Tracht, wiewohl der Rationalismus späterer Erklärer mindestens in dem letztgenannten Brauch eine historische Erinnerung an den griechisch-türkischen Krieg des Jahres 1828 erblicken will.

Auch Ridgeway steht im Banne jener schon früher erwähnten Gewohnheit der gebildeten Griechen, die alten Kultbräuche als Gedächtnisfeiern eines bemerkenswerten geschichtlichen Ereignisses zu deuten. Er[3] verweist bei Besprechung der attischen Apaturienlegende darauf, daß in historischer Zeit beständig Grenzkriege zwischen Böotien und Athen geführt wurden, und meint, ähnliche Verhältnisse für eine noch weiter zurückliegende Vergangenheit annehmen zu dürfen. Für die Bezeichnungen des „Blonden" und „Schwarzen" gibt er folgende Erklärung: Seit dem Jahre 1000 oder schon früher war das herrschende Element in Böotien ein Volk, das vom oberen Balkan herabgewandert war; in der klassischen Zeit waren die Thebaner durch ihr lichtes Haar und ihren hohen Wuchs ausgezeichnet. Ihre Frauen galten deshalb für die stattlichsten in ganz Griechenland. Die Böotier standen so im Gegensatze zu der dunkelfärbigen Urbevölkerung, zu der die Neleiden von Pylos, die Familie des Melanthos, gehörten.

Die Namen „Xanthus" und „Xanthias" waren gewöhnliche Eigennamen ebenso wie etwa „Pyrrhus",[4] „Melanthus" oder „Melanthius".

1) Mannhardt, a. a. O., I², S. 350, 352.

2) Bayr. Hefte f. Volkskunde, 1. Jahrg. 1914, Heft 4.

3) Ridgeway, a. a. O., p. 83, 84.

4) Es gibt aber auch in der Sage einen alten Doppelgänger des Apollon zu Delphi, der Pyrrhos hieß und von dem winterlichen Heros Orestes getötet wurde. Die Tötung des Pyrrhos gehört dem Spätherbst an und „stellt sich zu den bekannten Mythen von der Vertreibung des Sommers durch den Winter. Die Rolle, die Dionysos (Orestes war ein älterer Sondername dieses Gottes) hier spielt, entspricht dem Dionysos *Μελάναιγις*, während sonst wie bei den Ioniern Dionysos umgekehrt der Sommergott ist, der durch Lykurgos vertrieben oder wie der Lyaios in Thessalonike durch einen Neliden getötet wird." (Usener: „Heilige Handlung", a. a. O., S. 334.)

Ich will nun nicht leugnen, daß ein bestimmtes historisches Ereignis oder bestimmte historische Figuren möglicherweise vor den Hintergrund des alten rituellen Zweikampfes gestellt worden sind, wie ja auch in anderen Volksbräuchen die Gestalten Napoleons, Wellingtons, Ludwigs XVI., Martin Luthers und andere geschichtliche Persönlichkeiten auftreten, ohne daß man an eine Gedächtnisfeier irgendeines historischen Vorganges zu denken geneigt wäre, aber das Wesentliche bleibt jedenfalls der einen Naturvorgang symbolisierende Streit des Blonden mit dem Schwarzen.

Es ist doch recht unwahrscheinlich, daß gerade zwei als Gegner geschilderte historische Individuen die Träger gattungsmäßig anmutender Eigennamen, die zudem einen Gegensatz ausdrücken, sein sollten. Eine solche bloß allgemeine Unterscheidung nach der Rassezugehörigkeit ließe sich eher für eine Göttersage annehmen, in der etwa die Überwindung des Göttersystems der Urbevölkerung durch das des siegreichen Fremdvolkes mittels der Gestalten eines lichten und dunklen Gottes verbildlicht werden würde. In diesem Falle würde freilich der lichte Gott Sieger bleiben müssen.[1]

Ridgeway beruft sich ferner zur Unterstützung seiner Behauptung, daß die Legende ein wirkliches Geschehen darstelle, darauf, daß der Messenier Melanthos aus der Familie der Neleiden stamme. Nun wissen wir, daß Neleus im griechischen Mythus ein Sohn des Poseidon und der Tyro war.[2] Nach dem Tode seines Stiefvaters, des Königs Kretheus, mit seinem Zwillingsbruder Pelias um die Herrschaft entzweit, wird er aus dem Lande vertrieben und siedelt sich in Pylos in Messenien an.[3] Wir hören weiter, daß die Ionier von Therme,

1) Ridgeway könnte immerhin für seine Auffassung anführen, daß in Attika und in Arkadien die „pelasgische" Schichte niemals unterdrückt worden war. Vgl. auch desselben Verfassers „The Early Age of Greece". Cambridge 1901, p. 682 ff.

2) Die Verbindung des Neleus-Namens mit dem Chthonischen geht auch aus folgender Hesiod-Stelle (Theogon. 455) hervor: *Ἴφθιμόν τ' Ἀΐδην, ὃς ὑπὸ χθονὶ δώματα ναίει, νηλεὲς ἦτορ ἔχων.*

3) Usener: „Göttliche Synonyme", a. a. O., S. 367: „Zu Athen wurde Melanthos geradezu Kultname des Poseidon."

dem späteren Thessalonike, ihre Apaturiensage im julianischen Kalender auf den 26. Oktober festgelegt haben: das ist der Gedenktag des heiligen Nestor, der in der Arena den bis dahin unbesiegten Gladiator Lyaios überwand und sein christliches Bekenntnis sofort mit dem Tode büßte.[1] Hier läge es noch näher, an ein historisches Ereignis zu denken: doch der Name des Neliden Nestor und das Attribut des Dionysos (*Lyaios*, der diesmal für den Blonden eingesetzt ist) heißen uns an unserer früheren Deutung festhalten,[2] wenngleich eine Beziehung zu einem wirklichen Geschehen zugegeben werden kann.

Aus dem Leben Alexanders des Großen[3] ist uns ein einzelner Fall des Kampfspieles (das einen alten und festen Bestandteil des makedonischen Festes der *Xandika* bildete) bekannt, in dem die Gefolgschaft des Königs sich in zwei Scharen geteilt hatte, deren eine von einem „Alexander", deren andere von einem „Dareios" angeführt wurde. Am Schlusse kam es zu einem Zweikampf zwischen den beiden Führern, bei dem zu guter Vorbedeutung der Alexandros siegte. Aber daraus wird doch niemand schließen wollen, daß das Duell zwischen Alexander und Dareios einen historischen Vorgang widerspiegelt.

Wenn Ridgeway mit seiner Auffassung recht behielte, daß die Sage vom Kampf zwischen Xanthos und Melanthos nichts als irgend-

1) Usener: „Heilige Handlung", S. 304, und „Göttliche Synonyme", S. 370 f. Hinter dem Heiligen steht eine Figur der heidnischen Sage, der Lieblingsheld des ionischen Stammes, Nestor, ein Nelide wie Melanthos. Auch die dem heiligen Hippolytos zugeschriebene Todesart — „*feris dilaceratus equis*" — ist nicht historisch, sondern geht auf die Zerstücklung des alten Jahresdämons Hippolytos zurück (vgl. S. Reinach: Hippolyte. Arch. f. Rel. X, S. 49).

2) Usener: „Göttliche Synonyme", S. 372: „Denn der Lyaios der Legende spricht nur offen aus, was in der attischen Sage verdeckt gegeben ist, wenn sie Oinoe und Melainai als die Orte nennt, um deren Besitz gekämpft wurde. Es war ein Trauerfest um den gefallenen Dionysos, dem das alte, durch die Apaturien verdunkelte Fest galt, und die Legende hat auch das nicht vergessen, indem sie in dem Kaiser den Schmerz und die Trauer um den Gefallenen zur Darstellung bringt."

3) Eratosthenes bei Plutarch, Alex. 31. (Zitiert nach Usener, a. a. O., S. 302.)

einen Grenzstreit aus alter Zeit beinhalte, so wäre vollends unerfindlich, wie diese dazu kam, als Stiftungslegende der attischen Apaturien angesehen zu werden. Denn mit der Ableitung der *Ἀπατούρια* von *ἀπάτη* ist es, wie schon erwähnt, nichts. An einen inhaltlichen Zusammenhang ist auch bei unserer Interpretation nicht zu denken. Aber wir konnten immerhin nachweisen, daß die Apaturien mit der Tötung des Blonden im Herbste zeitlich zusammenfielen und den alten Brauch überlagert hatten. Welche Beziehung stellt aber Ridgeway zwischen dem zeitlich unbestimmten Grenzstreit und dem Feste der *ἁ-πάτορες*, d. h. der von einem gemeinsamen Vater abstammenden Geschlechter her?[1]

Es ist uns nicht überliefert, in welcher Form die rituelle Tötung des Gottes im Kulte von Eleutherai geschah. Verschiedene Anzeichen sprechen dafür, daß das orgiastische Bocksakrament, mit dem die ursprüngliche *τραγῳδία* verknüpft gewesen sein dürfte, eine Angleichung an den einen selbständigen Typus darstellenden Kampf zwischen Sommer und Winter erfahren hatte. Der entscheidende Schritt erfolgte, als die Verehrer des Gottes — ähnlich wie im Zagreus-Mythus — von einer späteren Zeit oder von fremden Beobachtern, die den Sinn des altertümlichen Rituales nicht begriffen, zu Feinden umgedeutet wurden. Abgesehen davon, daß sowohl die orgiastische Form als auch der Zweikampf zwischen Sommer und Winter Beziehungen zur Vegetation aufweisen, war eine weitere Übereinstimmung dadurch gegeben, daß ebenso, wie im Streite der Jahreszeiten bald der lichte Gott den dunklen, bald der dunkle den lichten überwindet, Dionysos einmal von seinen Feinden zerrissen wird, ein anderesmal selbst seine Feinde vernichtet. Später konnte

1) Die Tatsache, daß beim Zweikampf hinter der angeblich historischen Persönlichkeit des Xanthos die Erscheinung des Gottes mit dem schwarzen Ziegenfell auftaucht, möchte ich nicht pressen, da sehr wohl zu einer rein geschichtlichen Begebenheit Mythisches dazutreten kann, ohne ihren Charakter zu berühren.

Nach Usener erweist sich durch zahlreiche, auch nichtgriechische Repliken die List, durch die Melanthos den Sieg erlangte, als alter Bestand des Mythus.

dann leicht der *Sparagmos* einer andern Todesart Platz machen.[1] Aber zweierlei deutet noch immer auf den alten orgiastischen Brauch: die Jahrtausende überdauernde Bezeichnung *τραγῳδία* hat doch sicherlich zur Voraussetzung, daß sich auch die Teilnehmer an dem primitiven Maskenspiel, welches sich aus der wilden Wirklichkeit der dionysischen Liturgie entwickelt hatte, in Bocksfelle, gleich den *Kalogeroi* des heutigen thrakischen Karnevals, hüllten, ferner ist in den Tragödien, die dem dionysischen Sagenkreis ihren Stoff entnehmen, der Gegner des Gottes zumeist sein eigener Doppelgänger (Pentheus),[2] so daß die ursprüngliche Einheit des sakramentalen Ritus klar hervortritt. Ich weiß nicht, ob es ein Zufall ist, daß auch im thrakischen Brauch der eine *Kalogeros* durch den andern, der sich in der Erscheinung fast gar nicht von ihm unterscheidet, getötet wird. Schließlich soll nicht unerwähnt bleiben, daß in Viza von Dawkins ein Knabe in der Rolle des *Kalogeros* beobachtet wurde, der Gesicht und Hände geschwärzt hatte. Die Vermutung läßt sich nicht abweisen, daß dieser einmal den Melanthos dargestellt hat. Ob nun Melanthos, wie Usener[3] meint, schon ursprünglich ein Sondername des Dionysos war oder erst später mit *Dionysos Melanaigis* verschmolz: sicher ist, daß im Winterdrama der schwarze Gott den blonden Gegner überwand, indes im Frühlingsrituale der lichte Gott obsiegte. Tragisch würde eigentlich nur das Winterdrama sein, weshalb Farnell[4] geneigt ist, darin die Keimzelle der attischen Tragödie zu erblicken. Eine Schwierigkeit ergibt sich freilich dadurch, daß die in schwarze Bocksfelle gekleideten Teilnehmer, die *τράγοι*, ja die Totenklage über *Dionysos Melanaigis* und nicht über den blonden Gott, mag dieser einem vorklassischen

---

1) Das Zerreißen ließ sich im liturgischen Drama *κατὰ μίμησιν* wohl auch schwer darstellen.

2) Mit dem ursprünglichen Narzißmus des Kultes steht der Unsterblichkeitsglaube in einem tiefen Zusammenhange.

3) Usener: „Götternamen", S. 21. — Der Beiname ist wieder durch Unterordnung eines alten unpersönlichen Sondergottes ionischer Sage entstanden, dem als Widerpart Xanthos gegenübersteht (a. a. O., S. 221).

4) Farnell, a. a. O., p. 237.

Apollon,[1] Pyrrhos oder sonst einem heroischen Doppelgänger entsprechen, angestimmt haben sollen. Jedenfalls machte sich auch hier — gleichwie bei vielen anderen Kultbräuchen — frühzeitig die Neigung geltend, die *Dromena* von ihrer Jahreslage loszulösen und zu einer neuen Einheit im Dienste ganz bestimmter psychischer Tendenzen zu verbinden. Die Logik des primitiven Rituals mochte sich leicht über Widersprüche hinwegsetzen, die im tieferen psychischen Sinne gar nicht bestanden. Wenn wir im Auge behalten, daß die Natur- und Jahresgötter entgegengesetzter Wertung fähig waren, wundern wir uns nicht mehr, daß Dionysos das eine Mal als schwarzer Gott den Sommergott erlegt und ein anderes Mal als *Lyaios* durch einen Neliden getötet wird.

Im thrakischen Frühlingsspiel wird der eine Ziegenmann von dem andern erschossen, hierauf von seiner Frau und den übrigen Anwesenden mit ungestümer Klage betrauert und erwacht schließlich zu neuem Leben. In Thessalien wird der ähnlich kostümierte Darsteller von dem Araber, dessen Gesicht geschwärzt ist, erschlagen, von der Braut, um derentwillen der Streit ausgebrochen ist, beweint und vom Arzte, dessen Rolle bisweilen vom Araber gegeben wird, wieder ins Leben gerufen.

Diese Bräuche, deren Bedeutung als Vegetationsbegehungen schon früher dargelegt wurde, zeigen, gemessen an dem obigen Schema des Kampfes zwischen Sommer und Winter, die Eigentümlichkeit, daß zwei ursprünglich selbständige Stücke aneinandergeschoben zu sein scheinen: der junge oder lichte Dämon wird vom alten oder schwarzen im Kampfe getötet, dann allgemein, namentlich von den Frauen betrauert und feiert am Ende seine siegreiche Auferstehung.

So ähnlich müssen wir uns wohl auch den dramatischen Vorgang in der ländlichen Frühlingsfeier vorstellen, aus der die attische Tragödie hervorgegangen ist.

Wir begnügen uns nicht mit der naturmythologischen Deutung des *Dromenon*, die über gewisse Widersprüche nicht hinweg kommt,

1) Vgl. hiezu Usener: „Heilige Handlung", S. 334.

und suchen den individualpsychologischen Sinn zu erforschen, der uns allein befriedigende Aufklärung zu geben verspricht. Dabei brauchen wir bloß an Bekanntes anzuknüpfen. Denn von dort fällt ein Licht auch auf die Gestaltung der attischen Tragödie und läßt uns im psychischen Mittelpunkte verschiedenartiger dramatischer Bräuche ein und dieselbe unbewußte individuelle Wunschphantasie und deren Reaktionsbildungen erblicken.

Die Analyse des modernen thrakischen Vegetationsfestes ergab, daß seine Handlung durch den Ödipus-Komplex des Sohnes determiniert ist. Für seine auf den Besitz der Mutter gerichteten Wünsche wird er von einem Doppelgänger getötet und skalpiert, hernach von der Mutter betrauert und schießlich zu neuem Leben erweckt. In der Tötung durch ein „*alter ego*“,[1] also eigentlich durch sich selbst (Selbstmord) gelangt die talionsartige Selbstbestrafung für das begangene oder phantasierte Verbrechen (Beseitigung des Vaters) zum Ausdruck, aber indem der Sohn vom Tode wieder aufersteht, setzt sich der verbotene Wunsch dennoch durch: der Sohn tritt an Stelle des Vaters, wobei sich auch die einer zärtlichen Strömung im Seelenleben entstammende Identifizierungstendenz geltend macht.

In der thessalischen Variante wird der Sohn im Streit um die Mutter vom Vater erschlagen und von ihm neu belebt. Hier beobachten wir den nämlichen Inhalt wie in den Pubertätsriten, deren unbewußte Bedeutung von Reik erschlossen wurde. Die angebliche Tötung der Kandidaten bei den Knabenweihen stellt sich als talionsartige Bestrafung ihrer unbewußten Mordgelüste dar. Diese Bestrafung geht von der von unbewußter Vergeltungsfurcht beherrschten Vätergeneration aus und ist der Ausdruck der den Jünglingen zugewendeten feindseligen und rachsüchtigen Wünsche dieser Männer. In den Auferstehungsriten dürfen wir dagegen die Äußerung der zärtlichen Reaktion auf diese unbewußten Todeswünsche erblicken; die Wiederbelebung kann als die gelungene Identifikation mit der Vätergeneration

1) Gleichzeitig ist der Vater der Repräsentant dieser verurteilenden psychischen Instanz (Ich-Ideal). In dieser Doppelheit liegt für das Unbewußte kein Widerspruch.

dargestellt werden. Auch in dieser anscheinend völlig geglückten Identifikation entfaltet noch die Ambivalenz ihre Wirksamkeit; denn in ihr haben nicht nur die zärtlichen Regungen ihren adäquaten Ausdruck gefunden, sondern auch die feindseligen Gefühle, indem die Jünglinge durch ihre Auferstehung nun wirklich die Stelle des Vaters einnehmen, wie sie es durch den unbewußten Vatermord zu erreichen wünschten.

Der thrakische Brauch zeigt in den wesentlichen Zügen Übereinstimmung mit dem Mythentypus,[1] der in den verschiedenartigen *Dromena* des Vegetationsgeistes oder — nach Harrison[2] — „*Eniautos*-Dämons" seine dramatische Darstellung findet. Es scheint, daß die Entstehung dieser Mythen in eine Zeit fiel, in der der Ackerbau eingeführt wurde und die patriarchalische Familienordnung langsam erstarkte.[3]

G. Murray hat in einem Kapitel[4] von Harrisons mehrfach erwähntem Buche „Themis" den Versuch unternommen, die formellen Bestandteile einer großen Anzahl[5] attischer Tragödien aus dem alten liturgischen Drama von Tod und Wiedergeburt des „*Eniautos*-Dämons" abzuleiten; innerhalb dieser sakralen Gliederung seien bloß an Stelle des Dämons und seiner Geschichte andere Personen und Ereignisse getreten. Der Inhalt des *Hieros Logos* und der „heiligen Handlung" soll regelmäßig folgender sein:

---

1) Es sind dies die Mythen, in deren Mittelpunkt jugendliche Gottheiten, wie Dionysos, Zagreus, Pentheus, Orpheus, Hippolytos, Aktäon, Attis, Adonis, Thammuz, Osiris u. a., stehen.

2) Harrison (Themis, p. XIII) hält den von Frazer nach dem Vorbilde Mannhardts geprägten Ausdruck „*Tree-Spirit, Corn-Spirit, Vegetation-Spirit*" für zu eng, da an den Wachstumsgeist nicht nur das Schicksal der Vegetation, sondern der ganze Weltprozeß von Verfall, Tod und Erneuerung gebunden ist. Ἐνιαυτός bedeutet im Gegensatze zu ἔτος eine Periode im etymologischen Sinn, einen Kreislauf des Wachsens und Schwindens.

3) Vgl. hiezu Freud: Totem und Tabu, S. 141.

4) Harrison, a. a. O., p. 341—363.

5) Murray räumt dem *Sacer Ludus*, der dem Dramentypus der „Schutzflehenden" zugrundeliegt, nur eine Bedeutung an zweiter Stelle hinsichtlich des Einflusses auf die Tragödie ein (p. 361).

1. Ein *Agon*[1] oder Kampf, das Jahr gegen seinen Feind, Licht gegen Dunkelheit, Sommer gegen Winter.

2. Ein *Pathos* des Jahresdämons, gewöhnlich ein ritueller oder Opfertod, wobei Adonis oder Attis durch das Tabutier getötet, der *Pharmakos* gesteinigt, Osiris, Dionysos, Pentheus, Orpheus, Hippolytos in Stücke gerissen werden *(Sparagmos)*.

3. Ein Bote. Denn dieses *Pathos* scheint selten oder niemals vor den Augen der Zuhörer wirklich stattzufinden (die Ursache ist leicht einzusehen). Es wird von einem Boten verkündigt. Es kommt die Nachricht, daß der große Pan, Thammuz, Adonis, Osiris tot sind; der Leichnam wird oft auf einer Bahre hereingetragen. Dies hat zur Folge:

4. Einen *Threnos* oder eine Totenklage. Besonders charakteristisch ist jedoch die Aufeinanderfolge entgegengesetzter Affekte: der Tod des Alten ist auch der Triumph des Jungen.

5. und 6. Eine *Anagnorisis* — Entdeckung und Wiedererkennung — des getöteten und verstümmelten Dämons, der seine Auferstehung (aus dem Grabe), Apotheose oder Epiphanie folgt. Murray bezeichnet die Auferstehung mit dem allgemeinen Namen Theophanie. Sie geht natürlich Hand in Hand mit einer *Peripeteia* oder einem Wechsel von Schmerz zu Freude. Die Reihenfolge ist also: *Agon*, *Pathos*, Bote, *Threnos*, *Anagnorisis*, *Theophanie*.[2]

Diese rituellen Elemente bilden gleichsam das Knochengerüst der Tragödie.[3] Murray weist an den Dramen der drei großen attischen Tragiker nach, daß fast überall der starre liturgische Bau die lebendig bewegte Hülle des freien Kunstwerkes trägt, wenngleich begreiflicherweise die einzelnen Bestandteile nicht immer vollständig erhalten

---

1) Der griechische Schauspieler heißt ἀγωνιστής. — Der *Agon* wird später zum Redekampf (Aias, Medea).

2) Auch hierin haben wir einen Versuch zur Überwindung des Geburtstraumas zu erblicken. Die Tötung durch den Vater entspricht dem Sühnebedürfnis des Sohnes.

3) Die Verlegung der Tragödie in den Frühling war infolge ihrer Herkunft aus dem Ritual, das die Wiederauferstehung des Vatermörders feierte, psychologisch notwendig.

und bisweilen durcheinandergeschoben sind. Die strenge Folge ist in jenen Stücken am reinsten bewahrt, deren Held mit dem Dämon des alten *Sacer Ludus* (Dionysos, Hippolytos, auch Orestes)[1] identisch ist.[2]

Murray macht darauf aufmerksam, daß die *Peripeteia* in den einzelnen Tragödien sich gewöhnlich nicht von Trauer zu Freude, sondern umgekehrt, von Freude zu Trauer vollzieht, und versucht diese Schwierigkeit mit der Annahme zu beseitigen, daß die Tragödien ursprünglich als Tetralogien, die aus drei Tragödien und einem abschließenden Satyrspiele bestanden, gedichtet wurden.

1) Usener („Heilige Handlung". Arch. f. Rel. 1904, S. 332 ff.) hält dafür, daß Orestes in Delphi ein Winterdämon und „Doppelgänger" des Dionysos (vgl. hiezu den *Διόνυσος Ὄρειος*) war wie Pyrrhos des Apollon. — Murray (Themis, p. 356) macht auf die Parallele zwischen der Nachricht vom Tode des Orestes, seiner Beweinung und seiner Wiederkehr als Lebender und dem Schicksale des *Daimon* Dionysos, Osiris usw. aufmerksam. In Sophokles' „Elektra" beschreibt der Pfleger genau den vorgeblichen Tod des Orestes bei den pythischen Spielen; sein *Sparagmos* erinnert an den des Hippolytos.

2) Die zweite Hälfte der „*Bacchae*" des Euripides gliedert sich — um nur ein Beispiel Murrays anzuführen — folgendermaßen:

787—976: Ein langer *Agon*, durch einen Chortanz geteilt, 862—911. Dionysos rechtet vergeblich mit Pentheus, beginnt dann in 919 den bakchischen Einfluß auf ihn auszuüben, bis ihm Pentheus, schon halb bezwungen, ins Haus folgt; nach dem Chor erscheinen die zwei wieder, der Kampf ist bereits entschieden und Pentheus in der Gewalt des Eroberers; sie gehen ins Gebirge hinaus.

Chor, dann 1024—1152: *Pathos, Sparagmos* des Pentheus, von einem Boten erzählt und mit heftiger Gemütsbewegung aufgenommen.

1153—1329: ein gegliederter *Threnos*, der zuerst aus einem wilden Triumphtanz *ἀντὶ θρήνου* besteht, dann aus einem eigentlichen langen *Threnos* und in der Mitte — gerade an der richtigen Stelle — die Sammlung der Überreste von Pentheus' Leichnam (Wiedererzeugung) und seine Wiedererkennung durch Agave enthält.

1330, beziehungsweise in der Lücke vor 1330: Epiphanie des Dionysos.

Hier haben wir die vollständige Reihe: *Agon, Pathos* und Bote, *Threnos, Anagnorisis, Peripeteia* und Epiphanie. Der Dämon — Pentheus ist ja nur ein Doppelgänger des Dionysos — wird bekämpft, in Stücke gerissen, als tot verkündigt, beweint, gesammelt, wiedererkannt und in seinem neuen göttlichen Leben geoffenbart.

Aus unserer bisherigen Untersuchung läßt sich ohne weiteres erkennen, daß der Inhalt des oben beschriebenen Mythentypus auf die gleichen unbewußten Komplexe zurückgeht wie der zweizeitige Ritus von Tod und Wiedergeburt bei den Knabenweihen, wenn auch beide verschiedenen Schichten des Seelenlebens entstammen. Auch hier versucht der Sohn in rebellischem Kampfe mit dem Vater (symbolische Darstellung durch Gegensatzpaare, wie Licht und Dunkelheit, Sommer und Winter u. ä.) den Mutterinzest durchzusetzen und wird von dem ergrimmten Vater (bisweilen in der primitiven Form des Totemtieres) als Vergeltung für seine Kastrationswünsche und Mordimpulse entmannt (Attis)[1] und getötet. Der *Sparagmos* stellt sich gleichfalls vom Standpunkte der mythenbildenden Phantasie als Ausdruck des Schuldgefühles des Sohnes dar, als talionsartige Bestrafung für jene Tat, die nach Freud eine Wiederholung der Ermordung (und Entmannung) des Urvaters durch den Brüderclan ist.[2] Der heilige Eber, der den Adonis[3] und Attis tötet, wurde ursprünglich selber bei der Totemmahlzeit, die „die denkwürdige verbrecherische Tat" der Urzeit erneuerte,[4] von allen Stammesmitgliedern verzehrt. Der gesteinigte *Pharmakos*, den Murray anführt, war der Sohn, der die Schuld aller

1) Pausanias (8, 34, 1 ff.) erzählt, daß die Eumeniden, als sie den Orest in Raserei versetzen wollten, ihm in schwarzer Gestalt erschienen sein sollen; nachdem er aber den Finger abgebissen, seien sie ihm wieder weiß erschienen und bei diesem Anblicke sei er zu sich gekommen.

Orest befriedigt im Bilde der Mordtat an seiner Mutter seine inzestuösen Impulse; das Schuldbewußtsein, das, in die Außenwelt projiziert, die Erinnyen schwarze Gestalt annehmen läßt, schwindet erst, nachdem sich Orest zur Sühne entmannt hat. Der Finger ist ein geläufiges Penissymbol. (Phallischer Charakter der Daktylen!)

Die Deutung als Selbstentmannung findet sich zuerst bei O. Rank (Das Inzestmotiv in Dichtung und Sage, S. 333), wo weitere Belege für die Gleichstellung Daktylos (Finger) = Phallus angeführt werden.

2) Freuds Hypothese wird von der Fachwissenschaft abgelehnt.

3) Nach Mannhardt war der getötete Adonis eigentlich nichts anderes als ein Eber (Identifizierung mit der theriomorphen Vaterfigur), so wie nach Reinach (Hippolyte, Arch. f. Rel. X, S. 53) Dionysos-Zagreus ein Stier, Pentheus ein Rehkalb, Orpheus ein Fuchs, Aktäon ein Hirsch war.

4) Freud: Totem und Tabu, S. 131.

Brüder, den Vatermord, auf sich genommen hat und deshalb erschlagen wird.[1] Auch Dionysos, Pentheus,[2] die von ihrem Doppelgänger, der zugleich ihr Feind ist, getötet werden, büßen für das nämliche Verbrechen.

Das *Pathos* des Sohnes wird ebensowenig vor den Zuschauern aufgeführt, als die Martern und Peinigungen der Novizen gewöhnlich in der Öffentlichkeit vorgenommen werden. Es erscheint bloß ein Bote, der den Tod des großen Pan,[3] Thammuz, Adonis, Osiris meldet. Diese Nachricht ruft Weinen und Wehklagen der Mutter und der übrigen Frauen hervor. Auch die Mütter der Novizen jammern, wenn der Teufel oder ein anderes Ungeheuer sich anschickt, diese zu töten.

So wie im liturgischen Drama der Dämon des neuen Jahres bisweilen den des alten Jahres (auch in Tiergestalt) erschlägt, wird in manchen Pubertätsriten das Schicksal der Väter durch die Männer-

1) Jeder tragische Held ist eigentlich ein Sündenbock, der unsere Schuld und die uns zugemessene Strafe auf sich nimmt.

2) In den „Bakchen" des Euripides findet sich eine symbolische Darstellung des *Hieros gamos* zwischen Sohn und Mutter und der Kastration, worauf C. G. Jung in „Wandlungen und Symbole der Libido" (a. a. O., IV. 1, S. 452) hingewiesen hat. „Pentheus, neugierig, die Orgien der Mänaden zu erspähen, klettert auf eine Fichte, er wird aber bemerkt von seiner Mutter, die Mänaden fällen den Baum und Pentheus wird, für ein Tier gehalten, von ihnen in der Raserei zerrissen, als erste stürzt sich die eigene Mutter auf ihn. In dieser Mythe ist die phallische Bedeutung des Baumes (Fällen = Kastration) und seine Mutterbedeutung (Besteigung und Opfertod des Sohnes) vorhanden . . ." Über die mütterliche Bedeutung des Baumes siehe Jung, a. a. O., S. 262 ff. u. passim sowie J. M. Robertson: Die Evangelienmythen. Jena 1910. Pentheus auf der Fichte entspricht einer Angleichung an die intrauterine Situation.

Dionysos hatte den Beinamen *Dendrites* und in Böotien soll er ἐνδένδρος geheißen haben. Bei der Geburt des Dionysos pflanzt Megaira die Fichte auf dem Kithairon. Auch das Baumtragen (die *θαλλοφορία*) spielt im Kulte des Dionysos eine Rolle (Jung, a. a. O., S. 369).

3) „Der große Pan ist tot." Ein derartiger Ausspruch deutet auf den Sturz einer mächtigen Vaterfigur hin. Historisch betrachtet, steht ja hinter der Tötung des sich empörenden Pan-Sohnes die Ermordung des Pan-Vaters. Vgl. hiezu Felszeghy: Panik und Pan-Komplex. Imago 1920, Heft 1.

gesellschaft nachgeahmt, um den Sohn abzuschrecken. In der Jünglingsweihe des *Nanga*-Bundes[1] auf einer der Fijiinseln wird den Novizen die Realisierung ihrer feindseligen Regungen gegen die Väter mit der Absicht vor Augen geführt, sie mit Furcht und Reue zu erfüllen. Der unbewußt gewordene Sinn ist ja der gleiche, ob nun der Vater oder der Sohn getötet wird.

Die ambivalente Einstellung gegenüber dem Vater findet bei seinem Tode in den zwei Gegensatzstimmungen des *Threnos* und des Triumphgesanges ihren Ausdruck. „*Le roi est mort, vive le roi!*" In den „Bakchen" folgt auf die Zerfleischung des Pentheus zuerst ein wilder Triumphtanz, dann eine Totenklage. In den attischen Oschophorien wurden nach Plutarchs[2] Bericht beim Trankopfer die Worte *'Ελελεῦ, 'Ιού, 'Ιού* ausgestoßen; das eine drückte Schrecken und Verwirrung aus, das andere war als Ausruf der Freude beim Ausgießen der Trinkspende und Absingen des Päans üblich.

Der *Hieros Logos* bringt die Worte mit der Rückkehr des Theseus aus Kreta nach Athen und dem durch Theseus verschuldeten Tode seines Vaters, des Königs Aigeus,[3] in Verbindung.[4]

An die in der Ritenfolge anschließende *Anagnorisis*, die Entdeckung und Wiedererkennung des getöteten und verstümmelten Dämons, ist die *Peripeteia*, der Umschwung von tiefster Trauer zu

---

1) Siehe S. 85 f.

2) Vit. Thes. XXII.

3) König Aigeus stürzte sich von einem Felsen ins Meer, da sein Sohn Theseus und dessen Begleiter entgegen der Verabredung das Segel zu hissen vergaßen. Wenn man sich daran erinnert, daß Theseus vorher den Minotaur erschlagen hat, erscheint die Vermutung begründet, daß Aigeus ursprünglich von seinem Sohne getötet wurde.

Plutarch spricht es an einer späteren Stelle (Comp. Thes. c. Rom. V.) geradezu aus, daß Theseus wegen seiner Vergeßlichkeit und Hintansetzung des Befehles, ein anderes Segel aufzuziehen, nicht von der Beschuldigung des Vatermordes freigesprochen werden könne. Wie eine Vergeltung für das eigene Verbrechen mutet es an, daß Theseus auf Skyros seinen Tod durch Lykomedes findet, der ihn aus Sorge, daß Theseus ihn der Herrschaft berauben könnte, hinterlistig von einem Felsen stößt.

4) Vgl. auch Harrison: Themis, p. 318 f.

höchster Freude, fixiert. Er tritt bei der Auferstehung des Sohnes ein. Derselbe Gefühlsgegensatz läßt sich — nur in schwächerem Maße — bei dem zweizeitigen Pubertätsritus von Tod und Wiederauferstehung beobachten. Der Grund für diese Kontrastminderung liegt darin, daß die unbewußte Tendenz der Knabenweihen mit der des Rituals von Tod und Wiederbelebung des Gottes nicht übereinstimmt. Jene geht dahin, eine dauernde Entfremdung von der Mutter herbeizuführen, wenngleich es tatsächlich zu einer unbewußten partiellen Realisierung des infantilen Inzestbegehrens[1] kommt; in dieser setzt sich der Sohnestrotz kühner durch, indem der jugendliche Gott nach seiner Bestrafung durch Entmannung und Tötung aufersteht und an Stelle des Vaters neuerlich die mütterliche Gunst genießt.

C. G. Jung[2] hat mit Recht in dem Motiv des Verlorengehens und Wiederfindens eine kultische Parallele zum Motiv des Sterbens und Wiedergeborenwerdens erkannt. Im *Sacer Ludus* sind es die Frauen, die den Toten zum Leben wieder erwecken,[3] während in den Jünglingszeremonien der Kandidat vom Vater-Totem wiedergeboren wird.

Auf Grund der Ergebnisse der Psychoanalyse dürfen wir vielleicht nunmehr die von Murray[4] aufgeworfene Frage, warum in der Tragödie die Peripetie von Freude zu Trauer und nicht umgekehrt — wie im liturgischen Drama — stattfindet, dahin beantworten, daß das zunehmende Schuldbewußtsein des Sohnes, die Reue und der

1) Weil die Objektwahl nunmehr nach dem Vorbilde der Mutter erfolgt.

2) Jung, a. a. O., IV, 1, S. 373. — Das Suchen und Finden des Gottes (Osiris, Krischna, Orpheus, auch Aias) ist ein typischer Zug des Zeremonials des Jahresgottes und geht auf die Trennung von der Mutter und die endliche Vereinigung mit ihr zurück.

3) Silberer (Probleme der Mystik und ihrer Symbolik. Wien und Leipzig 1914, S. 57, Anm. 1) entdeckt verwandte Züge in der Christus-Legende. Der Leichnam Jesu wird von Frauen in ein Tuch gewickelt und in ein Grab gelegt. Das Grab — befindet sich in einem Garten. Lauter Uterussymbole des Verjüngungsmythus.

4) Murrays Erklärung übersieht die in sich geschlossene Einheit der einzelnen Tragödie und steht und fällt mit der Annahme eines gemeinsamen Ursprungs der Tragödie und des Satyrspiels.

Gehorsam eine derartige Aufeinanderfolge der Affekte verlangten. Übrigens scheint die Theophanie nur zurückgedrängt, nicht beseitigt worden zu sein; ihre Spur läßt sich noch in vielen Fällen nachweisen.

In der Tragödie kommt auch dem Tode des Helden eine andere Gefühlsbewertung durch den Zuschauer zu als dem gleichen Ereignis im kultischen Drama. Hier herrscht ungemischte Trauer, dort neben dem Schmerz etwas, was man „die Lust am Untergange des Helden“[1] genannt hat. Dies führt zu dem Problem des Zuschauers, das hier nicht weiter erörtert werden soll. Die Teilnehmer an der kultischen Feier identifizieren sich völlig mit dem leidenden Gott oder Dämon, die Zuschauer im Theater bewahren daneben ein Gefühl seelischer Distanz.

Dieterich[2] hat bereits das „tragische Moment“ der griechischen Tragödie, die *Peripeteia*, die für die Entwicklung einer jeden dramatischen Handlung unerläßlich zu sein scheint, mit dem Umschlag von Trauer zur Freude, von Dunkelheit und Zeichen des Schreckens zum Licht und zur Entdeckung des wiedergeborenen Gottes in den

---

1) „Die Lust am Untergang des Helden, an seinem ‚Tode‘ ist nur durch eine Vergleichung mit dem Erwachen aus einem schweren Traum oder mit dem Freudegefühl nach der Genesung von einer Krankheit (Neurose) verständlich. Dieser ‚Tod‘ wird weder vom Zuschauer noch vom Künstler als ‚Sterben‘ empfunden . . . Der Held ist gestorben, sein ‚Tod‘ ist die Sichtbarkeit der Wunscherfüllung in ihrer höchsten Form.“ O. Rank: Der Künstler. Leipzig u. Wien 1907, S. 51.

Der Tod stellt ein Kompromiß zwischen den Wünschen des Unbewußten und der richtenden Instanz im Seelenleben dar: im Tode, den der Held zur Sühne erleidet, wird er auch mit der Geliebten vereinigt. Vgl. ferner Nietzsche: Die Geburt der Tragödie, S. 116: „Der Held, die höchste Willenserscheinung, wird zu unserer Lust verneint, weil er doch nur Erscheinung ist und das ewige Leben des Willens durch seine Vernichtung nicht berührt wird.“ Auch in der Tragödie dienen die als Heldentaten bekannten Leistungen genau wie in der Neurose und allen anderen Schöpfungen des Unbewußten der Wiedergewinnung der Ursituation in der Mutter, indem gleichzeitig der Vater als Hauptobjekt des Widerstandes bekämpft wird. Der Tod des Helden stellt im Sinne der Rückkehrtendenz eine wunschhafte Reaktion auf das Geburtstrauma dar. (Vgl. hiezu auch: O. Rank: Das Trauma der Geburt, S. 103.)

2) Dieterich, a. a. O., S. 179 ff.

Dromena von Eleusis in genetischen Zusammenhang gebracht.[1] Er verweist darauf, daß die Peripetie der Mysterien überhaupt — auch der des Attis, Adonis, Osiris, Dionysos — mit einer *Anagnorisis* regelmäßig Hand in Hand geht. Stets ist es ein Übergang von Nacht zu Licht, von Tod zu Leben, „vom Verloren zum Gefunden". Die liturgischen Formeln: *Ἔφυγον κακόν, εὗρον ἄμεινον — νύμφιε, χαῖρε, νέον φῶς — εὑρήκαμεν συγχαίρομεν — θαρσεῖτε μύσται τοῦ θεοῦ σεσωσμένου, ἔσται γὰρ ἡμῖν ἐκ πόνου σωτηρία,* bestätigen durchaus diese enge Verbindung der *Peripeteia* mit der *Anagnorisis* und lassen es verständlich erscheinen, daß in der antiken Theorie, wie sie Aristoteles in der Poetik (VI. Kap.) vorträgt, die Schicksalswendungen und Wiedererkennungen zu den bedeutsamsten Elementen der Tragödie gezählt werden. Für ihr Nebeneinander liegt durchaus keine logische Notwendigkeit vor und so kann es nur historisch erklärt werden: eben durch ihre gemeinsame Herkunft aus dem liturgischen Drama, wo der tote Gott gefunden und wiedererkannt wird.

Mit der früher ausgesprochenen Vermutung, daß vor allem das wachsende Schuldgefühl des Sohnes, die zunehmende Angst vor der väterlichen Autorität den Stimmungsumschwung nach der entgegengesetzten Richtung herbeigeführt hat,[2] stimmt Dieterichs Bemerkung überein, daß es in der ältesten Tragödie einerlei bleibt, ob die Peripetie vom „Guten zum Bösen" oder vom „Bösen zum Guten" sich vollzieht; „jedenfalls blieben beiderlei *περιπέτειαι* möglich und wurden beide Arten gehandhabt".[3]

Es lag nahe anzunehmen, daß der auf die Omophagie folgende *Threnos* des dionysischen *Sacer Ludus* jene Stelle bezeichnete, an der die Verschmelzung mit der herkömmlichen alten Totenklage, die dem

1) L. Deubner (Arch. f. Rel. XX, S. 432) hält diesen Gedanken für unrichtig.

2) Die unbestrafte Auflehnung des Sohnes gegen den Vater schafft sich im Satyrspiel und in der Komödie Ausdruck. Wenn man die psychischen Niveauunterschiede zwischen Tragödie und Komödie außer acht läßt, hat Murrays Annahme für die spätere Zeit ihre Berechtigung.

3) Dieterich, a. a. O., S. 179.

allgemeinen Menschenlose galt, stattfand. Mit ihr zugleich drangen die durch den Toten- und Heroenkult in ihrer Gestaltung wesentlich beeinflußte Heldensage und der Heroendithyrambus in die dionysische Liturgie[1] ein und brachten der Tragödie den Reichtum nichtdionysischen Stoffes, während die Totenklage selbst der zwiespältigen Sprachform der Tragödie ihr Gepräge aufdrückte.

Völlig im Einklange mit allgemeinen psychologischen Erwägungen steht es, von vornherein zu vermuten, daß im ursprünglichen Ritual des Dionysos, aus dem sich die Tragödie entwickelt hat, der durch den Inzestimpuls bestimmte Sohnestrotz kräftig zum Ausdrucke kam und erst allmählich von dem widerstreitenden Schuldgefühle des Sohnes verdrängt wurde.[2] Da erscheint es nun nicht verwunderlich, daß der Kult der eleusinischen Mutter alles Lebens, der Menschen und der Erde, wie Dieterich als erster nachgewiesen hat, nachhaltige Spuren in der altattischen Tragödie hinterlassen hat. Der historische Zusammenhang der *Peripeteia* und des *Anagnorismos* mit dem Drama von Eleusis gewinnt so auch erhöhte psychologische Bedeutung.

Ursprünglich scheint aller Mysterienkult in Beziehung zu einer Muttergottheit zu stehen und chthonisch zu sein. In ihm tritt der einzelne Adept durch bestimmte sakrale Handlungen in ein besonderes persönliches Verhältnis zu jener.[3] Die *Dromena* bewirken,

---

1) Von den fünf Tagen des Festes der Großen Dionysien waren mindestens vier der lyrischen und dramatischen Darstellung der Heldensage gewidmet.

2) Der „Hippolytos" des Euripides läßt schön erkennen, wie das ursprüngliche Motiv der Liebe des Sohnes zur Mutter manifest umgebogen wurde. Die scheinbare Sprödigkeit des Helden gegenüber den Liebesansprüchen seiner Schwiegermutter Phädra entspricht dem Umkehrungsmechanismus bei der Paranoia. Artemis, deren Dienst Hippolytos sich weiht und die am Schlusse des Dramas erscheint, um ihm die nach seinem Tode bevorstehenden Ehren zu verkündigen, ist die Vertreterin des jungfräulichen Muttertypus (Artemis galt auch als Mutter des Dionysos, einer anderen Hypostase des Jahreshelden), während Aphrodite und ihre Hypostase Phädra die Mutter als Dirne darstellen.

3) Alfred Koerte („Zu den eleusinischen Mysterien". Arch. f. Rel. XVIII. 1915, S. 116 f.) hat dargetan, daß in der *cista mystica* die Nachbildung eines Mutterschoßes lag, durch dessen Berührung der Myste die Gewißheit empfing, aus dem Schoße der Erdmutter wiedergeboren, ihr leibliches Kind zu werden.

daß die unterirdische Mutter seine Mutter wird. Die Hoffnung des einzelnen auf Unsterblichkeit gründet sich darauf, daß er in die Mutter Erde eingeht und von ihr wiedergeboren wird. Durch den sakramentalen Akt soll dieser Mutterinzest, genauer: die Heimkehr zur Mutter gewährleistet werden.[1] Gleichwie Dionysos-Jakchos, Sohn und Gemahl der Demeter, mit ihr die heilige Hochzeit feierte,[2] war auch der Myste, der *νέος Διόνυσος*, der Vereinigung mit der Muttergottheit gewiß. Die liturgische Vorstellung von der Vereinigung des Kindes mit dem Vater — der Myste ist dem Gotte gegenüber stets in femininer Einstellung — wurde nach Analogie der Muttermysterien gebildet und tritt bedeutsam erst in der Spätzeit antiker Kulte hervor, nicht unbeeinflußt durch die stoische Lehre von dem einen sorgenden Vatergott.[3]

In den orphischen Mysterien Unteritaliens, deren dionysischer Charakter[4] für einzelne Fälle feststeht, kehrt das nämliche liturgische Bild — *δεσποίνας δ' ὑπὸ κόλπον ἔδυν χθονίας βασιλείας* — wieder; der kultische Akt verbürgt dem Mysten die Wiedergeburt

1) Es handelt sich bei den antiken Mysterien um eine Rückkehr in den Mutterleib. Jeder einzelne Myste wird unmittelbar zum Gotte. *Infans* — das Ungeborene = Gott.

2) Die Kirchenväter erblickten in der Tatsache, daß Dionysos als Bräutigam auftritt, einen Beweis für den Inzest.

3) Vgl. Reitzenstein: Die hellenistischen Mysterienreligionen. Leipzig und Berlin 1910, S. 20 f.: „Zu den Formen, in denen ursprüngliche Völker sich die höchste religiöse Weihe, die Vereinigung mit Gott, vorstellen, gehört mit Notwendigkeit die einer geschlechtlichen Vereinigung, durch welche der Mensch das innerste Wesen und die Kraft eines Gottes, seinen Samen in sich aufnimmt. Die zunächst ganz sinnliche Vorstellung führt an den verschiedensten Stellen unabhängig zu heiligen Handlungen, in denen der Gott durch menschliche Stellvertreter oder ein Symbol, den Phallos, dargestellt wird." Siehe ferner die von Reitzenstein angeführte Vorschrift, die in der hellenistischen Zauberliteratur dem Adepten, der den *πάρεδρος δαίμων* erwartet, erteilt wird: „Naht der Gott, so presse Mund auf Mund und er wird mit dir tun, was die Männer tun mit ihren Weibern."

4) *Ἔριφος ἐς γάλ' ἔπετον.*

als unsterblicher Gott aus der göttlichen Mutter[1] (*Θεὸς δ' ἔσῃ ἀντὶ βϱότοιο*).

Hier spielt aber der Gedanke der Erbsünde, der Befleckung und Reinigung eine ungleich größere Rolle als in Eleusis. Auch von orphischer Lehre gehen Einflüsse auf das werdende Drama aus. Das in ihr unbewußt wirksame inzestuöse Schuldgefühl hat sicherlich viel zur Ausbildung des tragischen Schuldbegriffes[2] beigetragen. Es sind in beiden Fällen ganz bestimmte Persönlichkeiten, in denen sich diese Einwirkungen auf die altattische Tragödie verkörpern. Der orphische Theologe Onomakritos, der angeblich den Mythos vom Tode des Zagreus erdichtet hatte, lebte am Hofe der Peisistratiden;

1) Die späteren Orphiker und die verwandten Sekten der Pythagoräer haben die Erdbestattung im Gegensatze zur achäischen Leichenverbrennung wieder eingeführt. Das Haus des Pythagoras wurde von den Leuten in Metapontum „Tempel der Demeter“ genannt.

2) Gehört die tragische Schuld notwendigerweise zum Wesen der Tragödie? — Ich glaube, die Frage im Gegensatze zu einigen Ästhetikern bejahen zu dürfen, soweit es sich um die ausgebildete Tragödie handelt, wie sie die tiefsinnigen attischen Dichter geschaffen haben. Daß beim Tode des Jahreshelden im Jahreszeiten*dromenon* nicht von einer tragischen Schuld die Rede sein kann, obgleich schon so etwas wie eine tragische Wirkung zu spüren ist, versteht sich wohl von selbst; man kann hier dem Untergange des Helden ebensowenig tragische Schuld zuwälzen wie „den unglückseligen Gestirnen“ Schillers. Der sittliche Fortschritt vom *Dromenon* zum Drama drückt sich in der Entwicklung von der jonischen Naturphilosophie zur Sokratischen Moralistik aus. „Aus dem Kultus, der die Naturgesetze spiegelte, entstand die Naturphilosophie. Aus der Vertiefung des ethischen Bewußtseins entstand das Bedürfnis, den tragischen Helden nicht als Opfer blinder Schicksalslaune, sondern durch eigene Schuld untergehen zu lassen.“ (Fries, a. a. O., S. 231.)

Wenn manche Ästhetiker eine tragische Schuld nur dort anerkannt haben, „wo der Handelnde, durch die Umstände gezwungen, etwas tut, was er eigentlich verabscheut“, so äußert sich in dieser Auffassung eine Ahnung des Konfliktes zwischen Bewußtem und Unbewußtem; Wittels (Tragische Motive. Berlin 1911) nimmt an, daß eine tragische Schuld dann vorliegt, wenn zwei Pflichten im Bewußtsein widerstreiten und die eine aus dem Unbewußten unerlaubten Sukkurs erhält.

Daß der Held sich in seinem sittlichen Kampfe nicht von den unbewußten Wirkungen des Ödipus-Komplexes befreien kann, macht seine tragische Schuld aus.

unter Peisistratos war im Jahre 534 die erste Tragödie aufgeführt worden. Und Äschylus, der eigentliche Schöpfer der attischen Tragödie, war 525 v. Chr. in Eleusis geboren und in die eleusinischen Mysterien eingeweiht, also gewiß auch in ihre Vorstufe, die orphischen von Agrai. Zagreus erscheint bei ihm als Pluton von Agrai, er nimmt in den „*Eleusinioi*" Bezug auf die heiligen *Dromena* von Eleusis und in den „*Bassarai*" auf die Legende von Orpheus. Der Dichter soll auch die lange priesterliche Stola der Liturgie von Eleusis für das tragische Spiel entlehnt haben und die von mehreren antiken Schriftstellern bewahrte Überlieferung erzählt, daß Äschylus wegen Nachahmung der Mysterien[1] der Entrüstung des Volkes beinahe zum Opfer gefallen wäre.[2]

Die Beziehungen zur Mutter Erde, die ja nur eine symbolische Darstellung der eigenen Mutter ist, lassen es verständlich erscheinen, daß der Heroenkult leicht Eingang in die älteste Tragödie fand und die Tragödienstoffe — wenigstens in der älteren Zeit — in engeren Zusammenhang mit der Landesgeschichte[3] gebracht wurden.

Ridgeway hat bekanntlich die Tatsache, daß im Mittelpunkte so vieler griechischer Tragödien das Tabugrab eines Heros steht, benützt, um darauf seine Theorie von dem nichtdionysischen Ursprunge der Tragödie und ihrer Entstehung aus dem Totenkulte zu gründen.

In diesem Motiv liegt ursprünglich der Gedanke an die mystische Vereinigung des toten Helden mit der Erde beschlossen. Sie verleiht

---

1) Harrison (Prolegomena, p. 569) verweist darauf, daß spätantike Autoren bei Beschreibung der eleusinischen Mysterien beständig Bühnenausdrücke gebrauchen, so namentlich Psellus (*Quaenam sunt Graecorum opiniones de daemonibus*. 3. Ed. Migne). Die Ähnlichkeit mit der Tragödie ist in der Tat groß. Das erzählende epische Moment *(Legomena)* ist hier mit dem Elemente der dramatischen Handlung *(Dromena)* in Verbindung gebracht, hier gibt es einen Bühnenapparat, Erscheinen und Verschwinden, Tanzen und Singen, Licht, Stimmen und Dunkelheit. Und nicht zuletzt setzt sich das Streben der Mysten, gottgleich zu werden, in der Identifikation des Schauspielers fort.

2) Dieterich, a. a. O., S. 184 f.

3) Vgl. Schmid, a. a. O., S. 25.

dem Grabmotiv eine so überragende Gefühlsbedeutung. Damit berührt sich die Vorstellung der schützenden Kraft der Heroengrabes, die im „Ödipus auf Kolonos“[1] des Sophokles ihre dichterische Verklärung erfahren hat. Sie ist als symbolische Vermählung des Heros mit der Mutter Erde zu deuten, deren Folgen Fruchtbarkeit, Kraft und Gedeihen für das Land sind.[2]

Man muß sich immer vor Augen halten, daß der Heros eigentlich ein chthonischer Fruchtbarkeitsdämon ist, der im Kreislaufe des Jahres stirbt, um wieder aufzuerstehen, wie ja für das urtümliche Denken die Toten stets zugleich Spender der Fruchtbarkeit waren. Der Heros streift den Charakter einer historischen Einzelpersönlichkeit ab und wird ein „Funktionär“,[3] der durch Vereinigung mit der Erdgöttin die dauernde Erneuerung alles Lebens — ursprünglich nur für den Stamm — bewirkt. Das Schicksal des Jahresdämons ist aber überall, im Mythos und im Ritual, gleich.

Nach alter griechischer Anschauung betreten Männer und Jünglinge bei ihrem Tode den *Thalamos* der Persephone, die nur eine andere Gestalt der Erdgöttin Demeter[4] ist; jedes Weib, das stirbt, vermählt sich dem Hades. Wir verstehen nun, welche unbewußte Bedeutung der Erdbestattung zukam, weshalb dem „Mutter“lands-

---

1) Vgl. hiezu die gleichnamige Analyse von Emil Lorenz in Imago IV, Heft 1.

Auch Euripides kehrt in seinem Alterswerk „Helena“ zum Glauben an die schützende, wunderwirkende Kraft des Heroengrabes zurück.

2) Nach Pausanias (9, 17, 4) suchten die Bewohner von Tithorea in Phokis im Frühling, wenn die Sonne im Zeichen des Stieres stand, heimlich von der Erde des Grabes der thebanischen Dioskuren Amphion und Zethos zu rauben, um sie auf das Grabmal der Antiope, der Mutter des Dioskurenpaares, zu schütten, und wenn es ihnen gelang, so hatten nach ihrem Glauben die Tithoreer eine gute, die Thebaner eine schlechte Ernte.

Vielleicht liegt darin auch eine Abschwächung des symbolisch dargestellten Inzestes mit der Erdmutter, daß häufig die Gebeine fremder Heroen, die oft Landesfeinde gewesen waren (Adrastos in Sikyon), in einem Grabheiligtum zum Schutz und Segen des Landes verwahrt wurden.

3) Harrison: Themis, p. XIV.

4) Die Athener nannten die Toten *Δημητρεῖοι*, Leute der Demeter.

verräter[1] diese verweigert wurde und warum Antigone,[2] ein schwaches Mädchen, entgegen Kreons Verbot aus schwesterlicher Liebe ihren toten Bruder in der mütterlichen Erde beisetzte und, selber zur Strafe lebendig begraben, ihre Bestattung als mystische Vermählung mit dem Bruder-Bräutigam empfand.

Älter als die eine mütterliche Gaia waren die lokalen Erdgöttinnen, die zugleich Personifikationen des Landes darstellten. Dadurch wird das Historische in den Mythos eingeführt; nur aus der Entstehungsgeschichte der Tragödie läßt sich auch erklären, daß die attischen Tragiker das offenkundige Bestreben zeigen, ihre Stoffe der Landesgeschichte zu entnehmen und die dramatischen Lösungen auf attisches Gebiet zu verlegen.

Wenn auch die Zeitgeschichte — mit wenigen Ausnahmen („Die Einnahme Milets", „Die Perser") — keinen Eingang in die Tragödie fand, so dürfen wir dennoch die unbewußte Wirkung der Perserkriege auf die großen attischen Tragödiendichter nicht unterschätzen. Hier war dem Sohnestrotze die schönste Erfüllung geworden,

---

1) „Unser Land, die treueste Nährerin, die liebste Mutter", sagt Äschylus in den „Sieben gegen Theben" (Vers 16, 17). — Vgl. auch Dieterich: Mutter Erde, S. 52: „Wer nicht in der Heimaterde geborgen wird, dem gibt die Erdmutter keinerlei neues Leben. Die schlimmsten Verräter an der heimischen Erde und den heimischen Göttern dürfen darum nicht begraben werden in attischer Erde, *μὴ ταφῆναι ἐν τῇ Ἀττικῇ* heißt die rechtliche Formel, ja sie werden, wenn sie ein Grab gefunden hatten, exhumiert, über die Grenze gebracht und etwa noch ihre Asche ins Meer gestreut. Daß in den sorgsamsten Rechtsbestimmungen auf solche Verfolgung der Leiche so eifrig gehalten wird, ist nicht daraus allein zu erklären, daß die Heimaterde nicht durch den Leichnam des Hochverräters verunreinigt werden soll."

2) In den „*Eleusinioi*" des Äschylus setzt Theseus die Bestattung der vor Theben gefallenen Argeier, auch des Polyneikes durch. Antigone steht hier noch nicht wie bei Sophokles im Mittelpunkte des Dramas. Fries (a. a. O., S. 231) meint, daß durch den Vergleich mit Danae (die eigentlich die mütterliche Erde bezeichnet, v. 944) Antigones Gestalt als Hypostase des Vegetationsdämons charakterisiert wird. Ähnlich erblickt J. E. Harrison (Sophokles, Ichneutae, Col. IX. 1—7, and the *δρώμενον* of Kyllene and the Satyrs, in: Essays and Studies, presented to William Ridgeway, Cambridge 1913) in dem Lebendigbegrabenwerden der Antigone einen rituellen Vorgang: die Vermählung der Kore-Braut mit dem Gotte der Unterwelt.

das Volk, das die Perserschlachten schlug, hatte den übermächtigen Gegner in heldenhaftem Ringen von dem mütterlichen Boden abgewehrt.[1] Doch in dieser Zeit der nationalen Blüte, der beglückenden politischen Freiheit machte sich auch die Reaktion des kindlichen Schuldbewußtseins bald in den ernsten Stimmen geltend, die vor der *Hybris*, dem Hochmut und der Selbstüberhebung, wie einstmals Solon in seinen Elegien, warnten. Äschylus und Sophokles richten in den erschütterten Herzen ihrer Zuhörer das Bild eines gerechten und gütigen, aber auch zornig strafenden Vatergottes auf; in der Auflehnung gegen die Vater-Gottheit besteht die eigentliche „tragische" Schuld ihrer Helden. Nach dem Ausspruche eines Modernen[2] ist das Thema „Väter und Söhne" vielleicht nie häufiger und eifriger behandelt worden als im fünften Jahrhundert v. Chr. In diesem Kampfe des ionischen sophistischen Rationalismus gegen die konservative Orthodoxie der Vaterreligion nahmen die älteren Dichter für die Väter, die Götter[3] Partei, während Euripides das Götterregiment seiner Würde entkleidete, statt der Heroen bürgerliche, von Leidenschaften bewegte Menschen auf die Bühne brachte (Psychologie statt Kultlegende)[4] und so die Auflösung der Tragödie in die spottlustige Komödie, die den Sturz der Autorität darstellt, vorbereitete.

Sophokles ist von den drei großen attischen Dramatikern am reinsten Künstler. Bei ihm löst sich die starre liturgische Form des *Sacer Ludus* fast völlig in das freie Kunstwerk einer nach eigenen Gesetzen vorwärtsstrebenden dramatischen Handlung auf. Gebunden ist

1) Diesem Ereignis kommt für die Entwicklung des griechischen Geistes vielleicht eine ebenso große Bedeutung zu wie der dorischen Wanderung.

2) S. Sudhaus: König Ödipus' Schuld. Rektoratsrede. Kiel 1912.

3) Indem Äschylus in seinen Dramen (Orestie, Die Schutzflehenden) den Triumph des Vaterrechtes über das Mutterrecht, des Allvaters Zeus und seines Sohnes Apollon über die Allmutter *Gē* oder Themis darstellte, war auch er in gewissem Sinne ein Revolutionär. Einem späteren Geschlechte wird aber dieser immer vergleichsweise reaktionär erscheinen.

4) Die Hervorhebung der zum Niedergange führenden Entwicklung darf nicht darüber täuschen, daß der „modernste unter den antiken Tragikern" dadurch, daß er das Menschliche in den Vordergrund stellte, ein neues, fruchtbares Kunstprinzip einführte.

der Dichter nur in seiner Beziehung zu den Göttern, an deren Macht und Walten er nicht zu rühren wagt. Nie wird ein Zweifel an der Gerechtigkeit der göttlichen Ratschlüsse laut, die wir in Demut hinnehmen sollen, ohne sie begreifen zu können. Aus der psychischen Situation des Gehorsams gegenüber dem Vater erklärt es sich vielleicht auch, daß die Theophanie, die in der Tragödie an Stelle der Auferstehung des getöteten Dämons getreten war, bei Sophokles im Gegensatze zu Euripides wenig ausgebildet erscheint.[1] Euripides kehrt in seiner Technik zur archaisch-unfreien Gliederung des äschyleischen Dramas[2] zurück, ja die traditionelle Epiphanie am Schlusse der „heiligen Handlung" erfährt bei ihm eine eigenartige Ausgestaltung und Mechanisierung in dem oft berufenen „*Deus ex machina*". Dieser Gott — oft ist es eine Göttin — hat die Aufgabe, eine allgemeine Versöhnung zwischen Göttern und Menschen herbeizuführen, das dramatische Spiel als Darstellung des *Aition* eines bestimmten rituellen Brauches zu erklären und die zukünftigen Geschicke der handelnden Charaktere zu verkündigen.[3] Wir sehen hier, wie die rituelle Auferstehung des getöteten Sohnes in der völligen Identifikation mit dem allwissenden, allmächtigen Vatergott, dessen Stelle der Sohn nun einnimmt, wiederkehrt; auch die versöhnliche Schlußstimmung, deren Voraussetzung die Identifikation mit dem Vater ist, gemahnt an die ursprüngliche Peripetie von Beweinung zu Freude.

Wenn in einer Reihe von Dramen des Euripides statt des Gottes eine Göttin erscheint, um den Kult des Helden einzurichten oder ihm Unsterblichkeit zuzusichern, so verbirgt sich hinter dieser Mutter-

1) Es ist bemerkenswert, daß im Gegensatze zu Äschylus und Euripides in keinem Stücke des Sophokles — wenigstens soweit sie uns erhalten sind — Geistererscheinungen vorkommen. Die psychologische Entstehung der Geistererscheinung aus den unbewußten Regungen des Dichters hat Rank am Beispiele des Geistes des ermordeten Vaters im „Hamlet" treffend aufgezeigt. (Das Inzestmotiv, S. 228 f.)

2) Bei Äschylus sind die Theophanien gewöhnlich an den Schluß der Trilogie verlegt.

3) Vgl. Murray und Harrison: Themis, S. 351.

figur der Sohn, der aus der Mutter wiedergeboren wird.[1] Wir dürfen es als ein Kompromiß zwischen Sühnebedürfnis und Sohnestrotz ansehen, daß in der Theophanie an Stelle des Sohnes eine (affektiv gleichwertige) Deckfigur auftritt.[2]

Die von uns gezeichnete Entwicklung der attischen Tragödie aus dem Dionysos-*Dromenon* darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß eine große Lücke im Zusammenhange besteht, die wir bestenfalls mit Hypothesen auszufüllen vermögen, und daß gewisse für die Entstehung der Tragödie maßgebende nichtdionysische Elemente wie die Totenklage in einer bei der Darstellung unvermeidlichen einseitigen Weise vernachlässigt worden sind. Zudem haben wir bisher die attischen Tragödiendichter auf dem Wege zu den Quellen nicht über Äschylus hinaus verfolgt, obwohl schon Horaz[3] als Erfinder der tragischen Dichtungsart Thespis nennt. Dieser erste dem Namen nach bekannte attische Tragiker stammte aus dem weinreichen, den Dionysos[4] verehrenden Gau Ikaria; auch die wenigen uns erhaltenen Titel[5] seiner Tragödien lassen einen Zusammenhang mit alten Einweihungsriten und dionysischem Kultbrauch ahnen. Hingegen werden ihm keinerlei Satyrspiele[6] zugeschrieben. So wie Äschylus den Un-

1) Eine Wiederholung und Reproduktion des Geburtsvorgangs im Sinne der neurotischen Überwindung des Urtraumas. — Während am Schlusse des Dramas „Hippolytos" die Epiphanie der Artemis, der Beschützerin des getöteten Helden, stattfindet, feiert in der Legende Hippolytos selbst seine Auferstehung.

2) Der mütterliche Charakter der Göttinnen ist im „Rhesus" des Euripides deutlich erkennbar. Dort erscheint die Muse, die Mutter des Rhesus, beweint ihren Sohn und setzt seinen Kult als den eines „*Anthropodaimon*" ein. Auch im „Memnon", des Äschylus geht die Göttin Eos, Mutter des von Achill erschlagenen Memnon, zu Zeus und erlangt für ihn die Gabe der Unsterblichkeit. Das Fragment schließt mit einer Epiphanie der Eos.

3) „*Ignotum tragicae genus inuenisse Camenae / Dicitur et plaustris uexisse poemata Thespis.*" *Horatius, Ars Poetica* 275, 276.

4) Hier war die Legende von Ikarios, dem Stammheros der Gemeinde Ikaria, und seiner Tochter Erigone heimisch. Ikarios war im Dienste des Dionysos getötet worden.

5) *Ἱερεῖς, Ἠΐθεοι, Πενθεύς, Ἆθλα Πελίου ἢ Φόρβας* (Suidas s. v. Thespis).

6) Pratinas aus Phlius in der Argolis, ein Zeitgenosse des Äschylus, soll zuerst das Satyrspiel in Athen eingeführt, sein Rivale Choerilus es mit Erfolg weiterentwickelt haben.

willen des Volkes durch Nachahmung der Mysterien erregt haben soll, scheint gleichfalls die Entrüstung Solons[1] über das Spiel des Thespis ihre Ursache in der vermeintlichen Profanation einer „heiligen Handlung" gehabt zu haben.

Thespis gilt übereinstimmend als der eigentliche Bahnbrecher in der Entwicklung des ernsten attischen Dramas. Worin bestand nun seine Tat? Diogenes Laërtius[2] sagt hierüber folgendes: „In alter Zeit bestritt der Chor allein die Handlung, Thespis jedoch erfand einen einzelnen Schauspieler." Man vergleiche hiezu, was Aristoteles im vierten Kapitel der Poetik[3] über die Wandlungen schreibt, die die Tragödie durch Äschylus und Sophokles erfahren hat: „So hat Äschylus die Zahl der Schauspieler von einem auf zwei erhöht, den Anteil des Chores verringert und dem Dialog die erste Rolle zugewiesen; drei Schauspieler und die Kunst der Dekoration hat aber Sophokles eingeführt."

Sind schon die Angaben des Aristoteles von zweifelhaftem Werte, so scheint die Behauptung des Diogenes Laërtius vollends nichts wie eine aus dem aristotelischen Schema herausgesponnene Erweiterung zu sein. Denn die Trennung des *Koryphaeus* vom Chor reicht in eine viel ältere Zeit[4] zurück. Mit der durch Thespis vorgeblich bewirkten Neuerung wird es aber trotzdem wohl insofern seine Richtigkeit haben, als Thespis vielleicht zuerst den Schauspieler durch Einführung der Maske[5] von dem Chor in charakteristischer Weise schied und die Tragödie zeitlich

---

1) Die Anekdote hat uns Plutarch (Solon 29) überliefert.

2) Diogenes Laërtius III, 56: *Περὶ βίων καὶ γνωμῶν τῶν ἐν φιλοσοφίᾳ εὐδοκιμησάντων.*

3) Aristot. Poet. 4, 1449 a 15 ff.: *Καὶ τό τε τῶν ὑποκριτῶν πλῆθος ἐξ ἑνὸς εἰς δύο πρῶτος Αἰσχύλος ἤγαγε καὶ τὰ τοῦ χοροῦ ἠλάττωσε καὶ τὸν λόγον πρωταγωνιστὴν παρεσκεύασεν, τρεῖς δὲ καὶ σκηνογραφίαν Σοφοκλῆς.*

4) Pollux (IV, 123) und das *Etymologicum Magnum* überliefern übereinstimmend, daß in alter Zeit der Dichter oder *Koryphaeus* die Gewohnheit hatte, einen Tisch zu besteigen und von dort ein Wechselgespräch mit dem Chor zu führen. (Zitiert bei Ridgeway, a. a. O., p. 40, 60.)

5) Vgl. S. 130, Anm. 3.

und örtlich von dem religiösen Ritual, in das sie eingegliedert gewesen war, loslöste. Der „Thespis-Karren", in dem Dieterich[1] den alten *carrus navalis*[2] des Dionysos erblicken will, mag dann Thespis und seiner Truppe für die Aufführungen, die sie im Umherziehen dem Volke zum Zeitvertreib veranstalteten, als improvisierte Bühne gedient haben.

Es ist schon von antiken Autoren beobachtet worden, daß die Bedeutung des Chores gegenüber dem Einzelspieler um so mehr zunimmt, je weiter wir die Geschichte der attischen Tragödie zurückverfolgen, ja das Vorherrschen des Chores in gewissen Dramen des Äschylus (z. B. in den „Schutzflehenden") ist geradezu als Kriterium für die Zeitbestimmung innerhalb des Gesamtwerkes des Dichters angesehen worden. Wir wissen, daß diese ältesten Spiele, die an die Namen Thespis, Phrynichos, Äschylus geknüpft sind, gar keine Dramen in unserem Sinne waren, „eher Oratorien; überwiegend die Lieder, meist eben Klagelieder des Chores, und Erzählungen und Berichte" (Dieterich). Daß die Chöre der Tragödie auf der Chorlyrik und weiter auf der Totenklage fußen, ist auch von uns schon dargelegt worden. Ridgeway hat sogar in den „tragischen Chören", die um das Grabmal des Adrast in Sikyon ihre Tänze aufführten, sozusagen die Keimzelle der antiken Tragödie zu erkennen geglaubt.

Trotzdem läßt sich die Frage, ob der Chor oder der Schauspieler das Ursprüngliche ist, eigentlich weder zugunsten des einen noch des andern beantworten, sofern man den Begriff des Schauspielers weiter faßt und ihn auf seinen historischen Vorgänger, den Anführer der primitiven Gruppe, zurückleitet. Schon in der homerischen Totenklage heißt es ἐξῆρχε γόοιο und die nämliche Doppelheit begegnet uns in dem Hervortreten von ἐξάρχοντες bei den Dithyramben. Auch

1) Dieterich: Die Entstehung der Tragödie, S. 174.

2) Das Schiff des Dionysos ist letzten Endes ein Symbol des Mutterleibes wie das Kästchen im Mythus von der Geburt des Helden. Fries (a. a. O., S. 238) vergleicht damit den Prozessionswagen Bēls, der in seinem Innern den gestirnten Himmel darstellte.

Dionysos, der nach K. O. Müller[1] und E. Bethe[2] der erste Schauspieler gewesen ist, war stets vom *Thiasos* der Satyrn und Mänaden umschwärmt.

Wenn wir das Verhältnis des Chores zum Helden betrachten, wie jener als „richtender Zeuge“[3] mit Reflexionen, Beschwörungen und Klagen, mit Teilnahme und gelegentlich auch mit eigentümlicher Passivität die Taten und Leiden des Helden begleitet, fühlen wir uns zunächst an das Benehmen der gläubigen Gemeinde bei der kultischen Darstellung des Mythos des Gottes erinnert, mag sich auch dieses Verhalten mehr in Gedanken abspielen. Dionysos ist jedoch nur eine Projektion der unbewußten Wünsche der Gemeinde und hat sich als *Bakchos*, der dem *Thiasos* der *Bakchoi* vorsteht, durch einen psychologischen Prozeß aus einer sozialen Beziehung innerhalb der primitiven Gesellschaft, der des *ἐξάρχων* zur Schar der jungen Männer, entwickelt. Diese Ablösung eines einzelnen von der Gruppe (auch in der Totenklage usw.) ist aber eine zu allgemeine Erscheinung, um das eigentümliche Verhältnis des Chores zum Helden zu erklären; hier muß dasjenige der Verehrer des Dionysos zu ihrem Gotte zum besseren Verständnisse herangezogen werden.

An einer früheren Stelle[4] unserer Abhandlung wurde wahrscheinlich gemacht, daß Dionysos, der als *Dithyrambos* aus der Hüfte seines Vaters Zeus wiedergeboren wird, im Mittelpunkte eines religiösen Rituals stand, das den Vorgang bei der Knabenweihe wiederholte. Dionysos bedeutet auch etymologisch Zeus-Jüngling, Zeus-*Kuros*.[5] Es

1) K. O. Müller: Griechische Literaturgeschichte, I⁴, S. 497; Handbuch der Archäologie der Kunst, S. 336, 6.

2) E. Bethe: Prolegomena zur Geschichte des Theaters im Altertum. Leipzig 1896, S. 42.

3) Schiller: „Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie“ (Einleitung zur „Braut von Messina“).

4) S. 102.

5) Harrison (Themis, p. 48) zitiert Kretschmer (Aus der Anomia, 1890, p. 25): thess. *Διόννυσος**, sk. *snŭs-ā*, ahd. *snura*, lat. *nurus*, gr. *νυός (*σνυσός)*. Die Vorstellung, daß Dionysos ein junger Zeus war, hat sich lange erhalten. Der Scholiast zu Apollonius Rhodus (I, 917) sagt: *οἱ δὲ δύο πρότερον εἶναι τοὺς Καβείρους, Δία τε πρεσβύτερον καὶ Διόνυσον νεώτερον.*

scheint also, daß der Gott sich aus dem Führer der eingeweihten oder einzuweihenden jungen Männer durch einen Prozeß, den wir nur in großen Umrissen rekonstruieren[1] können, entwickelt hat.

Von allem Anfang an mochte sich das praktische Bedürfnis geltend machen, den kultischen Begehungen, Tänzen und Gesängen einer Schar von Männern Führung und Einheitlichkeit in Gestalt eines *ἐξάρχων*, eines *μέγιστος κοῦρης* zu geben. Wir nehmen hiebei den gewöhnlichen Fall an, daß die Begehung dieser Riten den jüngeren Männern des Stammes oblag.

Man muß für diese primitiven Zustände bei dem einzelnen Stammesmitglied einen hohen Grad von Gemeinschafts- oder Herdengefühl und einen für das infantil-archaische Denken charakteristischen Mangel an Individualbewußtsein[2] voraussetzen, der allein die Phänomene des Totemismus, der Blutrache u. a. begreiflich macht und uns Gegenwartsmenschen größtenteils verloren gegangen ist.

Gemeinsam nach einem bestimmten Rhythmus vollzogene Handlungen, wie Gesänge und Tänze, mochten diese Empfindung zu zauberhafter Wirkung steigern[3] und auch den von uns als profan zu bezeichnenden Verrichtungen magischen Charakter verleihen. Dazu kommt noch die durch das Zusammensein erregte mannmännliche Libido und die durch Masken und sonstige Verkleidungen angestrebte Identifizierung mit den Vätern, den Ahnen, welche gleichzeitig ein Fallenlassen der eigenen Persönlichkeit bedeutet. Was Wunder, wenn jeder Teilnehmer seine übermächtige Erregung als etwas Fremdes empfand, was die einsgewordene Gruppe in rätselhafter Weise beherrschte. Das in die Außenwelt projizierte Gefühl suchte nach psychologischen Gesetzen ein Objekt und fand die nächstliegende Verkörperung in der Person des Anführers.

---

1) Ich folge hier in vielem den Ausführungen J. E. Harrisons (Themis, p. 35 ff.).

2) Vgl. auch das Euripideische ‚*θιασεύεται ψυχάν*‘ (Bacch. v. 75).

3) Es ist eine bekannte Erfahrung, daß die Gesellschaft die Intensität der Gefühle steigert und alle Verstandesleistungen schwächt, wovon sich jeder überzeugen kann, der einmal einer Vereinsdebatte beigewohnt hat.

Stellen wir uns vor, daß die eingeweihten jungen Männer des Stammes (bisweilen auch die Kandidaten selbst) im Frühling eine magische Zeremonie, die ein Ganzes aus Gesängen und mimetischen Maskentänzen bildet, begehen, um die zweite Geburt der Initianden zu bewirken. Die Tänzer erleben in der Erinnerung noch einmal das Schicksal von Tod und Wiedergeburt, alte Gefühlskomplexe regen sich wieder und erfahren bei jedem einzelnen durch die gleichgestimmte Gruppe der Teilnehmer affektive Verstärkung. Infolge einer seelischen Distanzierung, die gleichzeitig Platz greift, wird der geheimnisvolle Vorgang von Leiden und Auferstehung als etwas außerhalb der eigenen Person Liegendes angeschaut und in einer Art von Abstraktion mit dem Vortänzer, dem Repräsentanten der Jünglingsschar, in Verbindung gebracht. Hier setzt nun ein weiterer Prozeß ein, dessen Phasen durch die Gestalten des δαίμων und Θεός begrenzt sind. Wir wissen nicht, in welcher Stärke die einzelnen aufbauenden Kräfte am Werke sind: das an der Vater-Imago und am Narzißmus gebildete männliche Liebesideal, eine Verallgemeinerungstendenz, die die Wiedergeburt der jungen Männer im Frühling mit der Erneuerung alles Lebens verschmelzen läßt, endlich ein der Entstehung des Begriffes ähnlicher Vorgang, der in der Schöpfung einer übermenschlichen Figur gipfelt, die gewissermaßen die Abstraktion der jahraus jahrein sich wiederholenden Ritenfolge und der konkreten Persönlichkeiten der Anführer darstellt. Die wunscherfüllende Instanz bewirkt, daß der Dämon oder Gott trotz der Leiden — es sind die projizierten Leiden seiner Verehrer, die gestorben und auferstanden sind — als mit großer Macht begabt vorgestellt wird; seine πάθη sind nur der notwendige Durchgang zu seinem Triumphe. „*Le dieu c'est le désir extériorisé, personnifié.*“[1]

Die Kluft, die sich zwischen dem Anführer und der Gruppe auftut, erweitert sich immer mehr; dementsprechend ändert sich auch das Verhalten des *Thiasos* zu jenem. Der Dämon ist noch irgendwie seinesgleichen, Repräsentant der Einheit, von den nämlichen Leiden-

1) E. Doutté: Magie et religion. Paris 1909, p. 601.

schaften bewegt, wenngleich mit größeren Kräften ausgestattet. Der Gott aber tritt den Verehrern geheimnisvoll und fremd aus einer anderen Welt entgegen; was einstmals ihre subjektiven Wünsche und Befürchtungen verkörperte, bleibt als objektive Realität unerkannt.

Der gemeinsame Boden des Gefühls schwindet, „Mitleiden", „Mitfreude" und kritische Betrachtung machen allmählich andächtigem Anschauen und frommer Verehrung Platz.[1]

In der Tragödie, die die Schicksale von Heroen und nur ausnahmsweise von Göttern darstellt, ist der Held, der Nachfolger des Gottes Dionysos,[2] dem „idealischen Zuschauer"[3] (A. W. Schlegel), dem Chor menschlich wiederum näher gerückt. Strenger als früher ist nun infolge der „säkularen Verdrängung der Menschheit" (Freud) die Scheidung zwischen Bewußtem und Unbewußtem, zwischen moralischer Zensur und verbotenen Wünschen durchgeführt. Daraus erklärt sich die Spaltung im Bewußtsein des Chors, der einerseits der trotzigen Auflehnung des Helden gegen die menschliche oder göttliche Autorität sympathisch gegenübersteht, anderseits doch ihr gegenüber voll Ehrfurcht bleibt und dem Helden warnend rät, seinen Stolz zu zähmen und sich in Demut unter das Gesetz zu beugen. Der Held ist eben die Projektion des vom Chor — und nicht nur von diesem — als unerlaubt empfundenen primitiven Trieblebens, in dem die titanischen Urwünsche der Kindheit eine so bedeutsame Rolle spielen.

---

1) Es bedarf wohl nicht der ausdrücklichen Erwähnung, daß sich die obigen skizzenhaften Ausführungen nicht vermessen, das vielfach zusammengesetzte Problem der Götterbildung zu lösen.

2) „Aber mit der gleichen Sicherheit darf behauptet werden, daß niemals bis auf Euripides Dionysos aufgehört hat, der tragische Held zu sein, sondern daß alle die berühmten Figuren der griechischen Bühne, Prometheus, Ödipus usw., nur Masken jenes ursprünglichen Helden Dionysos sind" (F. Nietzsche: Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik, S. 73).

3) „Nur muß man sich immer gegenwärtig halten, daß das Publikum der attischen Tragödie sich selbst in dem Chore der Orchestra wiederfand, daß es im Grunde keinen Gegensatz von Publikum und Chor gab . . . Das Schlegelsche Wort muß sich uns hier in einem tieferen Sinne erschließen. Der Chor ist der ‚idealische Zuschauer', insofern er der einzige Schauer ist, der Schauer der Visionswelt der Szene" (F. Nietzsche, a. a. O., S. 58 f.).

Doch den nämlichen Helden, der die Wünsche des Chors verwirklicht,[1] läßt der Chor, der auch das Richteramt ausübt (der „richtende Zeuge" Schillers), an seinem Frevel und Übermaße zugrundegehen. Die Tragödie enthält ja nicht nur Abgewehrtes, sondern auch das, was geschehen soll. Wir sehen also, daß der Chor nichts anderes als ein Doppelgänger des Zuschauers ist und dessen moralische Gedanken und durch Erziehung und Kultur ausgebildete Hemmungen, die nur manchmal von bewußtseinsfähigen Triebwünschen durchbrochen werden, laut ausspricht.

Vielleicht rührt von dieser Spiegelung unser selbst, die sich im Theater zwischen uns und unsere Wunschvision schiebt, der Eindruck des Störenden, Überflüssigen her, den wir Modernen beim Anblicke des antiken Chores haben. Er ist eben nur historisch zu begreifen, als *„survival"* der schauenden Gemeinde der Mysten in der

---

1) „Prometheus ist ein Doppelgänger des Chors, er ist vom Chore sozusagen ‚geträumt' worden oder, um einen Ausdruck von Nietzsche zu brauchen, ist die ‚Vision' des Chors." L. Kaplan: Zur Psychologie des Tragischen. Imago I, 1912, Heft 2, S. 135.

Der Held hat demnach wunschhalluzinatorischen Charakter. Vgl. hiezu den oben zitierten Ausspruch: *Le dieu c'est le désir extériorisé, personnifié.*

Im „Prometheus" des Äschylus ruft der Chor der Okeaniden dem Helden, der Zeus seinen Untergang durch den Sproß eines künftigen Ehebündnisses verkündigt, die Worte zu: „Mit deinen Wünschen, dünkt mich, drohst du Zeus", worauf Prometheus erwidert: „Nur was geschehn wird. Freilich wünsch' ich's auch" (v. 948, 949).

Der früher erwähnte Ausdruck Nietzsches stammt aus der „Geburt der Tragödie", wo es heißt (S. 62 f.): „. . . sind wir jetzt zu der Einsicht gekommen, daß die Szene samt der Aktion im Grunde und ursprünglich nur als Vision gedacht wurde, daß die einzige „Realität" eben der Chor ist, der die Vision aus sich erzeugt und von ihr mit der ganzen Symbolik des Tanzes, des Tones und Wortes regelt." . . . „Dionysos, der eigentliche Bühnenheld und Mittelpunkt der Vision, ist gemäß dieser Erkenntnis und gemäß der Überlieferung zuerst, in der allerältesten Periode der Tragödie, nicht wahrhaft vorhanden, sondern wird nur als vorhanden vorgestellt, d. h. ursprünglich ist die Tragödie nur ‚Chor' und nicht ‚Drama'. Später wird nun der Versuch gemacht, den Gott als einen realen zu zeigen und die Visionsgestalt samt der verklärenden Umrahmung als jedem Auge sichtbar darzustellen; damit beginnt das ‚Drama' im engeren Sinn."

Dionysos-Religion, die auch mehr „den Stimmungen als den Taten Verkörperung gab".[1]

Wenn nun der Zuschauer im athenischen Theater nicht nur das auf der Bühne sich abspielen sah, was er unbewußt wünschte und fürchtete, was verwandte, niemals verstummte Saiten in ihm tief nachklingen ließ,[2] sondern auch sein moralisches Bewußtsein durch den Mund des Chores sprechen hörte, so bedeutete diese doppelte Distanzierung eine wesentliche Ersparnis an psychischem Aufwand, indem das Gefühl der Distanz die unlustvolle Identifizierung mit den Leiden des Helden nicht zur Entwicklung kommen ließ,[3] den Scheincharakter des Dargestellten erhöhte und sozusagen im Wege eines Kurzschlusses die Reinigung von Furcht und Mitleid[4] bewirkte.

Verfolgen wir schließlich die Entwicklungslinien des Chores bis zu ihrem idealen Schnittpunkt in der archaischen Vergangenheit, so

---

1) Die Ableitung des Chors aus der schauenden Gemeinde der Mysten (in Eleusis) ist ein Gedanke E. Rohdes (zitiert bei O. Crusius: Erwin Rohdes Cogitata, Nr. 17). Dieterich (a. a. O., S. 196) findet die Verbindung unmöglich; „die *λαοί* waren die gleichen in Eleusis und im athenischen Theater". — Sein Einwand ist nur logisch, aber nicht historisch und psychologisch korrekt.

2) „Zu der Ödipus-Sage lag in jedem Griechen eine Ödipus-Fiber, welche unmittelbar berührt zu werden und auf ihre Weise nachzuzittern verlangte" (J. Burckhardt: Briefe an Albert Brenner, herausgegeben von Hans Brenner im Basler Jahrbuch, 1901. Zitiert bei Jung: Wandlungen und Symbole der Libido, a. a. O., III, 1).

3) „Ohne dabei sich verhehlen zu können, daß er selbst doch zugleich auch innerlich mit jenen gestürzten Titanen und Heroen verwandt sei" (Nietzsche, a. a. O., S. 36). — Die bisweilen zutagetretende eigentümliche Passivität des Chores, besonders in der älteren Tragödie (auch in der „Medea" des Euripides) scheint gleich dem Beruhigungsversuch im Angsttraum („Es ist ja nur ein Traum") eine Abwehr der von Schuldgefühl und Bestrafungsangst begleiteten Identifizierung mit dem rebellischen Helden darzustellen.

4) Die berühmte Stelle lautet bei Aristoteles, 6. Kapitel der Poetik: *Δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.* — Eine psychoanalytische Durchleuchtung der Katharsistheorie bei Reik: Die Pubertätsriten der Wilden. Imago 1915/16, 4. Heft, S. 221 f.

Vgl. auch das im Hinblick auf die Lehre von der Affektverdrängung merkwürdige von Suidas überlieferte Sprichwort: *ἢ χρὴ τραγῳδεῖν πάντας ἢ μελαγχολᾶν.*

enthüllen sich nach Freud[1] die Chorgenossen als die Brüder jener großen urzeitlichen Tragödie, die das Leiden des Urvaters verursachten. „Die Szene auf der Bühne ist durch zweckmäßige Entstellung, man könnte sagen: im Dienste raffinierter Heuchelei, aus der historischen Szene hervorgegangen." Im Theater erschöpfen sich die Chorgenossen „in Teilnahme und Bedauern und der Held ist selbst an seinem Leiden schuld". „Die tragische Schuld ist jene, die er auf sich nehmen muß, um den Chor von seiner Schuld zu entlasten." „Das auf ihn gewälzte Verbrechen, die Überhebung und Auflehnung gegen eine große Autorität, ist genau dasselbe, was in Wirklichkeit die Genossen des Chors, die Brüderschar, bedrückt. So wird der tragische Held — noch wider seinen Willen — zum Erlöser des Chors gemacht."

In der Sohnesreligion des Dionysos wird der Sohn selbst zum Gott an Stelle des Vaters. Mit der gleichen Tat, die dem Vater die größtmögliche Sühne bietet, erreicht er auch das Ziel seiner Wünsche gegen den Vater. Der tragische Held ist Dionysos, der die Schuld der Brüder auf sich genommen hat und sie durch seinen schmerzensreichen Opfertod erlöst. Jeder tragische Held ist ein Sündenbock.[2]

Die Teilnahme und das Bedauern des Chores bedeuten, daß dieser so wie der Zuschauer mit dem leidenden Helden „mitleidet", d. h. sich mit ihm identifiziert, in seiner Bestrafung die Selbstbestrafung der eigenen unbewußten feindseligen und inzestuösen Tendenzen voll zieht und diese Wünsche verurteilt. Der Eindruck raffinierter Heuchelei, den das Verhalten des Chores auf Freud macht, beruht also eigentlich auf einem Überdeckungsfehler im Sinne H. Silberers,[3] da zwei Situationen übereinander projiziert erscheinen, die historisch nicht zueinander gehören.

---

1) Freud: Totem und Tabu, S. 144.

2) Vgl. hiezu auch Nietzsche, a. a. O., S. 146 f.: „. . . den tragischen Helden daneben, der dann, einem mächtigen Titanen gleich, die ganze dionysische Welt auf seinen Rücken nimmt und uns davon entlastet."

3) H. Silberer: Probleme der Mystik und ihrer Symbolik. Wien und Leipzig 1914, S. 161.

Mehrere Forscher haben schon auf die eigentümliche Erscheinung hingewiesen, daß die Semiten, insbesondere die Israeliten, kein Drama kennen, ohne eine irgendwie befriedigende Erklärung hiefür zu geben. Wir werden im folgenden sehen, inwieweit Fries recht hat, wenn er die Entstehung des Dramas mit dem Polytheismus unlöslich verknüpft sein läßt.

Der mosaische Monotheismus ist eine typische Vaterreligion. Jahve ist ein zornig verfolgender und eifervoller Gott, der keine andern Götter neben sich duldet. In Angst und Zerknirschung nähern sich ihm seine Kinder, kaum daß die unter einem unerträglichen Druck niedergehaltene aufrührerische Tendenz sich einmal in Gedanken und formelhaften Worten zu äußern wagt, denen die zwangsmäßigen Reaktionsbildungen des Schuldbewußtseins, Gelübde nnd Entsagungen, auf dem Fuße folgen. Es ist verboten und gefährlich, Gott ins Angesicht zu schauen, daher darf man auch kein Bildnis von ihm machen.[1] Immer wieder begegnen wir dem Verzicht auf jegliches Attentat gegen diesen fürchterlichen und rachgierigen Vatergott.

Nicht minder bezeichnend ist — worauf Dieterich[2] aufmerksam gemacht hat, — daß den Juden ferne lag, das Verhältnis Gottes zum Menschen im Bilde der *unio mystica* aufzufassen. Dem Gotte gegenüber ist der Myste stets in femininer Einstellung, die sinnliche Vorstellung der geschlechtlichen Vermischung ist historisch[3] erst aus dem mütterlichen Mysterienkult, der chthonischen Religion der Mutter alles Lebens, abgeleitet. Kenner jüdischer und semitischer Religion bestätigen auch, daß die genannten Völker das Bild von Tod und Wiedergeburt niemals kultisch verwendet haben.[4]

---

1) „Überhaupt nicht ein Abbild von Dingen, die im Himmel droben oder auf der Erde oder im Wasser unter der Erde sind" (Dekalog).

2) Albrecht Dieterich: Eine Mithrasliturgie, S. 130.

3) Historisch ist diese liturgische Vorstellung erst später entstanden, wenn es sich auch psychologisch um die regressive Wiederbelebung einer infantilen Einstellung handelt, die so alt ist wie der Wunsch, mit der Mutter geschlechtlich zu verkehren. Siehe die näheren Ausführungen darüber weiter unten.

4) Dieterich, a. a. O., S. 161 f.

Wir meinen nun, daß sich alle diese Erscheinungen auf eine einzige Ursache zurückführen lassen, die der Religion des Alten Testamentes ihr tiefcharakteristisches Gepräge gibt: die Israeliten haben den zum Gott erhöhten einst gemordeten Vater der Urhorde, der ein strenger, gewalttätiger und furchterregender Häuptling gewesen war, im Übermaße des Schuldbewußtseins und der Vatersehnsucht nach einem mißlungenen Vorstoße der revolutionären Sohnesgottheit (Moses) nicht mehr zu überwinden vermocht.[1] Die Furcht, dem Vater ins Antlitz zu schauen, ist ein auch bei Neurotikern beobachteter Zug, der mit den auf Entmannung und Tötung des Vaters gerichteten unbewußten Impulsen und dem dadurch reaktiv verstärkten Schuldgefühle des Sohnes zusammenhängt. Auch die magische Vorstellung, daß man durch Schaffung eines Abbildes Macht über die dargestellte Person erlangt und so seine bösen Wünsche verwirklichen kann, mag bei dem Verbote des Bilderdienstes mitgewirkt haben.[2] So kommt es, daß die Israeliten auch kein weltliches Drama haben; denn die Anfänge des Dramatischen sind überall im Kulte zu suchen, dessen Priester die Maske des Gottes trägt.[3]

Indem die Israeliten den Polytheismus zugunsten des ersten Gottesvorbildes, des Urvaters, aus ihrer Religion verdammten, was in der Verdrängung der Elohim durch Jahve[4] seinen geschichtlichen Aus-

1) Vgl. hiezu Reik: Probleme der Religionspsychologie, S. 283. Auf Freuds Hypothese von der Urhorde möchte ich nicht zu viel Nachdruck legen.

2) Nach Fertigstellung des Manuskriptes entdecke ich bei Reik (Probleme der Religionspsychologie, S. 290) die gleiche Anschauung hinsichtlich der antimagischen Absichten des Bilderverbotes. Er hält es auch für nicht unwahrscheinlich, daß einer der wesentlichsten Gründe, die zur Aufrichtung des Verbotes führten, die durch den Glauben an die magische Kraft nahegerückte Möglichkeit war, sich selbst an die Stelle des gefürchteten Gottes zu setzen und ihn so zu verdrängen, indem man sein eigenes Bild formte. Das Verbot hat den Zweck, die Gottheit davor zu schützen, daß die unbewußten ehrgeizigen und feindseligen Wünsche ihrer Anhänger sie nicht von der ihr gebührenden Stellung verdrängen.

3) Nur ganz vereinzelt kehrt im israelitischen Priestertum das Verbotene in entstellter Form wieder.

4) Vgl. hiezu Reik: Ödipus und die Sphinx. Imago VI, Heft 2, S. 108.

druck fand, kehrten sie zu der Scheu und dem Gehorsam des von dem gewalttätigen und starken Vater beherrschten Sohnes der Urzeit zurück. Insofern besteht die obige Behauptung von Fries hinsichtlich des Zusammenhanges zwischen Polytheismus und Drama zu Recht.

Wir verstehen jetzt auch, warum den Israeliten die Vorstellung der sexuellen Vereinigung mit der Vatergottheit fremd bleiben mußte. Psychoanalytische Beobachtungen am Kinde haben gezeigt, daß dieses, wenn es den Geschlechtsverkehr der Erwachsenen beobachtet, sich nicht nur mit dem Vater, sondern auch mit der Mutter identifiziert; es will nicht nur wie der Vater mit der Mutter sexuell verkehren, sondern auch vom Vater in gleicher Art wie die Mutter beim Beischlaf behandelt werden. Eine derartige frühinfantile homosexuelle Bindung an den Vater konnte sich aber trotz der durch die Beschneidung als Kastrationsäquivalent ermöglichten femininen, masochistischen Einstellung in der mosaischen Religion infolge des auf der Mutter ruhenden furchtbaren Verbotes[1] nicht im liturgischen Bilde der *unio mystica* mit Jahve betätigen.

Als den ursprünglichen Inhalt des Dionysos-Dramas haben wir die Auflehnung des „jungen revolutionären Heilandes gegen einen alten mächtigen Vatergott“, seinen als Sühne erlittenen Tod und seine siegreiche Epiphanie (Wiedergeburt) kennen gelernt. Wenn aber Dionysos wieder aufersteht und an die Stelle des Vaters tritt, ist sein Verbrechen, der Vatermord, eigentlich unbestraft geblieben. In dem Bilde von Tod und Wiedergeburt setzen sich also die infantilen Urwünsche ungehemmt durch.

Es bedarf nach dem Gesagten wohl keiner Begründung mehr, warum diese Vorstellung in die alttestamentarische Vaterreligion keinen Eingang finden konnte.

Keine bedeutsamere Bestätigung für die Richtigkeit der psychoanalytischen Auffassung von den tiefsten seelischen Motiven, die zur

---

1) Der gefürchtete Vater verhindert das Zurückgehen zur Mutter und damit die Auslösung der viel peinlicheren Urangst, die sich aufs mütterliche Genitale als den Ort der Geburt bezieht. Der Held des Dramas überwindet diese Angstschranke, um die lustvolle Ursituation im Tode wiederzugewinnen.

Bildung der Tragödie führten, ließe sich auffinden als eine Betrachtung des mittelalterlichen Dramas, das aus der kirchlichen Liturgie herauswuchs.

Freud[1] hat nachgewiesen, daß der christliche Mythos das Schicksal einer Sohnesgottheit erzählt, welches die größte Ähnlichkeit mit dem des Dionysos[2] zeigt. Der Opfertod Christi ist die Sühne für ein Verbrechen, das kein anderes als der Vatermord gewesen ist, auch hier folgt aber auf die Beweinung durch die Mutter und anderen Frauen die Wiederauferstehung des toten Gottes, der durch eben die Tat, die dem Vater die größte Sühne bieten sollte, bewirkt hat, daß er an dessen Stelle tritt. Die Sohnesreligion löst die Vaterreligion ab. Die mosaische Religion wird die revolutionäre Kraft hiezu auch aus fremden, hellenischen und anderen Quellen geschöpft haben.

Das christliche Meßopfer ist die erste dramatische[3] Erinnerungsfeier eines der bedeutsamsten Augenblicke im Leben des Heilands und im tiefsten Grunde nichts anderes als eine Wiederbelebung der alten Totemmahlzeit, eine Wiederholung jenes archaischen Verbrechens, das im Töten und Verzehren des Vaters[4] bestand. Hier ist

1) Freud: Totem und Tabu, S. 142 f. Vgl. auch Reik: Die Pubertätsriten der Wilden. Imago IV, Heft 4, S. 216 ff.

2) Schon die Kirchenväter wie Justinus Martyr haben mit Empörung die nämliche Beobachtung gemacht. Durch Rückphantasierung späterer Religionsentwicklung in die totemistische Vorzeit entstand die Auffassung Christi als göttlichen Lammes (vgl. hiezu den göttlichen Bock Dionysos). Jung (a. a. O., IV, 1, S. 259 f.) findet einen Hinweis auf den Mutterinzest in Apokal. 19, 6 ff. und 21, 9 ff., wo von der Hochzeit des Lammes mit der „Frau" die Rede ist. Die Stadt, die himmlische Braut, die dem Menschensohn verheißen wird, ist die Mutter. — Über die mütterliche Bedeutung des Kreuzes als Lebensbaum siehe Jung, a. a. O., S. 265 und 292. Nach Rank („Das Trauma der Geburt") entspricht die Kreuzigung der unlustbetonten Rückkehr in den Mutterleib, auf die ganz folgerichtig die Auferstehung, d. h. die Geburt folgt.

3) J. M. Robertson (The Gospel Mystery-Play, „The Reformer", N. S. 111, 1901, p. 657) hat nachzuweisen versucht, daß die ältesten Evangelienberichte des Matthäus und Markus auf dramatische Versionen zurückgehen.

4) Daß jenes Verbrechen nicht bloß in der Phantasie des Psychoanalytikers besteht, mag ein Pyramidentext dartun, den Wiedemann (zitiert bei Dieterich: Eine Mythrasliturgie, S. 100 f.) anführt. Es handelt sich um den toten Pharao,

es der Sohn, von dessen Fleisch und Blut die Brüderschaft genießt, um sich mit ihm zu identifizieren.

Die mittelalterlichen Misterienspiele,[1] Oster-, Passions- und Fronleichnamsspiele entwickelten sich hingegen im Anschluß an jenen Bestandteil der alten Mysterienkulte und der christlichen Liturgie, der die Peripetie von Nacht zu Licht, von der Klage über den Tod des Heilandes zum Jubel über seine Auferstehung darstellt.

Den Ausgangspunkt des Passionsdramas, das dem Auferstehungsdrama voranging, bildete ein „*planctus*" der Marien am Grabe des Erlösers.

Im neunten Jahrhundert n. Chr. erfolgte die Geburt des mittelalterlichen Dramas aus dem *Dromenon* von Tod und Auferstehung in Gestalt des österlichen *Tropus* (liturgischen Begleitverses) *Quem Quaeritis*.[2] Es war eigentlich die alte Liturgie, die in ihren Hauptzügen die Mysterienkulte des Altertums geschaffen und auf das werdende Drama in Athen eingewirkt hatte (Dieterich).

---

der sich die Herrschaft unter den alten Göttern erst erkämpfen muß, wenn er zum Himmel eingeht. „Der Himmel weint, die Sterne beben, die Wächter der Götter zittern und ihre Diener entfliehen, wenn sie den König als Geist sich erheben sehen, als einen Gott, der von seinen Vätern lebt und sich seiner Mütter bemächtigt. Seine Diener haben die Götter mit der Wurfleine gefangen, haben sie gut befunden und herbeigeschleppt, haben sie gebunden, ihnen die Kehle durchschnitten und ihre Eingeweide herausgenommen, haben sie zerteilt und in heißen Kesseln gekocht. Und der König verzehrt ihre Kraft und ißt ihre Seelen."

1) So die richtige Schreibweise. Das Wort ist aus einer Verkürzung von *ministerium*, nicht *mysterium* entstanden.

2) Eine umfassende, von reicher Gelehrsamkeit zeugende Darstellung der Entwicklung des mittelalterlichen Dramas bei E. K. Chambers: The Mediaeval Stage. Oxford 1903.

Im Zusammenhange mit dem wechselnden Geburtsdatum Christi (im Abendland: 25. Dezember, im Orient: 6. Jänner), dem ein gleich bewegliches Datum für die Passion entsprechen sollte, wurde während des Mittelalters angenommen, daß das Leben Christi einen in sich geschlossenen Kreis darstelle und daß dieser deshalb am Jahrestage seiner Empfängnis im Mutterleib gestorben sein müsse. Sein Tod wurde also einer Heimkehr in den Mutterleib gleichgesetzt.

Der Mythos und die in ihm liegenden dramatischen Keime fanden hier im Wechselgespräche zwischen dem Engel und den drei Marien am Grabe, wie es das Matthäus- und Markus-Evangelium überliefern, folgenden Ausdruck:

> *Quem quaeritis in sepulchro, (o) Christicolae?*
> *Jesum Nazarenum crucifixum, o caelicolae.*
> *Non est hic, surrexit sicut praedixerat.*
> *Ite, nuntiate, quia surrexit de sepulchro.*

Wir haben hier *Pathos*, *Angelos*, *Threnos* und Theophanie der sakralen Kultlegende; der *Agon* fehlt.

Dieses dramatische Element κατ᾿ ἐξοχήν hatte sich in den niemals untergegangenen volkstümlichen Aufführungen des Dorfes erhalten und trat im achten oder neunten Jahrhundert als *conflictus veris et hiemis* in Erscheinung.

Damit die dramatischen Ansätze in der gottesdienstlich-kirchlichen Handlung sich aus der kultischen Sphäre befreien konnten, war eine Wechselwirkung zwischen heiligen und weltlichen *ludi* notwendig, die namentlich in den zwei großen Festzeiten des Jahres, zu Weihnachten und zu Ostern, zur Geltung kam. Von einer Beeinflussung durch die antike Tragödie[1] kann allerdings nicht gesprochen werden, da über das fünfte Jahrhundert hinaus Aufführungen von klassischen Tragödien nicht nachzuweisen sind, eine Kenntnis der Dramen der Römer und Griechen — mit Ausnahme der Stücke des Terenz —

---

1) Chambers (a. a. O., II, p. 6) stellt die Vermutung auf, daß der antiphonische Kirchengesang nicht völlig unbeeinflußt durch die Traditionen der griechischen tragischen Chöre geblieben ist

D. H. Müller (Die Propheten in ihrer ursprünglichen Form. Wien 1896) sucht auf Grund einer Analogie zwischen den prophetischen Strophen und den griechischen Chören zu erweisen, daß der griechische Wechselgesang mit seiner Strophe und Antistrophe eine semitische Entlehnung sei. Mit den religiösen Kulten, die aus dem Osten durch die Phöniker nach Hellas gekommen sind, sollen auch die Chöre und Wechselgesänge eingeführt worden sein. Nach Müller ist der Dialog im griechischen Drama, insbesondere die sogenannte Stichomythie vom Chore stark beeinflußt.

vom zehnten bis vierzehnten Jahrhundert zu den größten Seltenheiten gehörte und die eigentliche Bedeutung der Bezeichnungen Tragödie und Komödie schon am Anfange des Mittelalters nicht mehr verstanden wurde.

Hingegen darf bei der Darstellung der Entwicklungsgeschichte des mittelalterlichen Dramas, das seit dem dreizehnten Jahrhundert immer weltlicheren Charakter annahm, der Anteil nicht vergessen werden, den das letzte große Drama der Antike, der *Mimus*,[1] nahm, der durch die Jahrhunderte lebendig geblieben war. Das in ihm triebkräftige biologisch-humoristische Element, das mit den Naturfesten und Mummereien des Volkes in innigster Beziehung stand, bewirkte an einzelnen Figuren und Situationen des kirchlichen Spieles dessen Wandlung zur Komik, die den Prozeß der Verweltlichung beschleunigen half. Eine stehende Figur des *Quem Quaeritis*, der *mercator*, trägt die Züge des Wunderdoktors aus dem volkstümlichen Frühlingsdrama.[2]

Wir müssen uns die Loslösung der Misterien- und Mirakelspiele von einer bestimmten Kirche und einem bestimmten Festtag ähnlich, wie wir sie für das werdende Drama in Attika angenommen haben, denken. Geradeso wie das Narrenfest *(festum fatuorum, stultorum)* aus den Händen des Klerus in die der *sociétés joyeuses* überging, wurde die Aufführung des religiösen Dramas allmählich weltlichen Schauspielergesellschaften übertragen.[3]

---

1) H. Reich: Der Mimus. Berlin 1903, S. 859.

2) Chambers, a. a. O., II, p. 91.

3) Hier sei nachgetragen, daß in der Antike weder Tragöden noch Komöden weibliche Mitglieder unter sich duldeten. Phrynichos hat als erster weibliche Charaktere und weibliche Masken in das Drama eingeführt. Hingegen hat es im *Mimus* neben männlichen Mimen immer auch weibliche gegeben. Die Mimen trugen keine Masken.

Die Ursache für das Fehlen von Schauspielerinnen in der Tragödie ist nicht so sehr religiöser wie gesellschaftlicher Natur: jedes Weib, das die Bühne betrat, war nach antiker Vorstellung eine Ehrlose. Solche Frauen hatten im Dienste des Dionysos nichts zu suchen.

Es ist bezeichnend, daß noch zur Zeit Shakespeares die weiblichen Rollen von Jünglingen gegeben wurden.

Es würde den Rahmen der vorliegenden Arbeit überschreiten, wollte ich im einzelnen nachweisen, wie auch bei anderen Völkern das Drama, sofern es sich überhaupt zum freien Kunstwerk entwickelt hat, aus der Liturgie hervorgegangen ist. Nur an einem Beispiel aus einem völlig andersartigen, entlegenen Kulturkreise sei gezeigt, daß auch hier der ewige Konflikt zwischen Vater und Sohn das tiefste, unbewußte Motiv für die Schöpfung des Dramas bildet.

Der Dichter und Astralmythologe Eduard Stucken hat ein Tanzschauspiel der Indianer in Guatemala aus vorkolumbischer Zeit: „Die Opferung des Gefangenen",[1] frei übersetzt und bearbeitet; die Dichtung ist etwa im vierzehnten oder fünfzehnten Jahrhundert n. Chr. entstanden.

Stucken schreibt in dem Nachwort unter anderem folgendes: „Nach längerem Aufenthalt in Kanada und dann in Mexiko wurde der Abbé Brasseur nach Guatemala versetzt als *administrateur ecclésiastique des indiens de Rabinal.* Hier sah er als erster und einziger Europäer dieses Tanzschauspiel und zeichnete es auf.

Der es ihm diktierte, war ein alter Indianer namens *Bartolo Ziz.* In Rabinal, wo es keinen Arzt gab, hatte der Abbé dem erkrankten Alten mit Medikamenten seiner Reiseapotheke das Leben gerettet. Zum Dank hiefür wurde Bartolo Ziz der *Holpop* (Regisseur) des seit einem Menschenalter nicht mehr gespielten Dramas, dessen Aufführung Brasseur sich erbeten hatte.

Drei Monate währten die Vorbereitungen. Am 19. Jänner 1856 ging das Spiel vor sich.

Den Quiché-Text, mit französischer Übersetzung versehen, hat dann später Brasseur herausgegeben: *Grammaire de la langue Quichée suivie d'un vocabulaire et du drame de Rabinal-Achi,* Paris 1862.

„Jede der redenden Personen wiederholt, ehe sie selber Neues vorbringt, zuvörderst die Rede des Widerparts — oft mehrere Seiten lang. Diese Wiederholungen habe ich weggeschnitten, ermüdende Szenen ausgelassen und um fast zwei Drittel das Drama gekürzt. Auch einige Dialogstellen sind umgesetzt."

1) Eduard Stucken: Die Opferung des Gefangenen. Berlin 1913.

„Ein gefangener Königssohn wird dem siegreichen König von dessen Sohn vorgeführt und zum Tode verurteilt. Der Sterbende nimmt Abschied von den Kostbarkeiten der Welt, vom Weib, von Bergen und Tälern. Im Rausch will er sterben und er berauscht sich an Kräutertränken, am Anblick eines golddurchwirkten Gewebes, am Anblick der schönen Königstochter, am Kriegstanz mit den „Adlern“ und „Jaguaren“. Aber dann preist er die Adler und Jaguare seiner Heimat höher und bittet, das Bild seiner Berge und Täler noch einmal grüßen zu dürfen. Niemand antwortet darauf. *Queché-Achi* führt noch einen letzten, einsamen Tanz auf und nähert sich dann den Adlern und Jaguaren, die inmitten der Halle im Kreise um einen Opferstein stehen. Sie umringen und töten ihn.“

Unbeschadet der hier — wir wissen nicht, in welchem Ausmaß — erfolgten Überarbeitung, Verschiebung und Entstellung meinen wir doch, auch in diesem Drama ursprüngliche Züge erraten zu können, die auf die nämlichen unbewußten Konflikte und Impulse hinweisen, wie sie in der attischen Tragödie wirksam waren. Immerhin ist daran festzuhalten, daß im Original das kultische Element wesentlich stärker hervorgetreten sein muß. Hier ist auch eine genaue Kenntnis der mexikanischen Religion, deren Einfluß über ganz Mittelamerika reichte, nicht aber ein Wissen aus zweiter oder dritter Hand, wie es mir zur Verfügung steht, notwendig, um die religiöse Bedeutung des Opfertodes, des Rausches, der Tänze, der Adler und Jaguare usw. gebührend zu würdigen.

Im Mittelpunkte des Schauspiels, das kein Drama in unserem Sinne ist, da die Peripetie fehlt und der *Agon* offenbar in die Vorgeschichte des Stückes verlegt ist, steht ein feindlicher Königssohn, der dem siegreichen Könige von dessen Sohn vorgeführt und zum Tode verurteilt wird. Daß ein Sohnestyp von einer Vaterfigur getötet wird, haben wir als regelmäßigen Bestandteil des rituellen Schemas (*Pathos*) bereits kennen gelernt und wir werden nicht fehlgehen, wenn wir in dem feindlichen und dem eigenen Sohn Abspaltungen der nämlichen Gestalt erblicken, die den Ambivalenzgefühlen der Auflehnung und des Hasses einerseits, des Gehorsams und der Liebe

anderseits gegenüber der Vater-Imago entsprechen. Nach altmexikanischer Anschauung wird der Opfertod,[1] ja der Tod überhaupt als Strafe für die Sünde, namentlich für die geschlechtliche Sünde (Ehebruch) angesehen, so daß wir auch in unserem Fall ein ähnliches Vergehen annehmen dürfen. Dieses wird beim Prinzen in inzestuösen und feindseligen Impulsen bestanden haben. Einen Hinweis auf die Durchsetzung der verbotenen Regungen finden wir vielleicht darin, daß der Sterbende sich noch einmal an Kräutertränken (Rauschtrank: Libidosymbol), am Anblick eines golddurchwirkten Gewebes, am Anblick der schönen Königstochter und am Kriegstanze mit den Adlern und Jaguaren berauscht. Mit den Kräutertränken wird wohl der *Pulque*-Saft[2] gemeint sein; der *Pulque*-Rausch wurde als schwere Sünde angesehen. Das golddurchwirkte Gewand, das auf das Motiv der Schaulust[3] deutet, die ursprünglich dem verbotenen Anblick des nackten weiblichen Körpers gegolten hat, leitet zur Gestalt der schönen Königstochter hinüber, die für das Unbewußte — wie häufig in Märchen, Sage und Mythos — mütterlichen Charakter hat. Wenn der Königssohn in diesem Zusammenhange noch einmal das Bild seiner heimatlichen Berge und Täler grüßen will, denken wir an die unbewußte Gleichsetzung von Heimat und Mutter. Daß dieser äußerlich harmlose Wunsch ablehnendem Schweigen begegnet, deutet möglicherweise auch auf seinen latenten Inhalt. Adler und Jaguar (auch Darstellungen der Krieger, die in Vertretung der Gottheit ge-

1) „Die ursprünglichen Menschenopfer, wie sie uns am reinsten der mexikanische Kult bewahrt hat, lassen keinen Zweifel daran, daß der Geopferte mit dem in die Mutter Zurückgeschickten identisch war und der Akt des Opferns selbst den Vorgang der Geburt rückgängig machen sollte" (O. Rank: Das Trauma der Geburt, S. 95). Die Bestrafung stellt bedeutsamerweise den Urzustand der Mutterleibssituation mit Betonung des Unlustcharakters wieder her.

2) Die Veden (*Brihadâranyaka-Upanishad* [1, 4] Deussen) definieren das *Soma* als Samenerguß. Daher seine Bedeutung als Unsterblichkeitstrank, als Libidosymbol. (Jung, a. a. O., IV, 1, S. 211 f.) Vielleicht hat der *Pulque*-Saft ursprünglich einen ähnlichen Sinn.

3) Vgl. meine Arbeit: „Die Nausikaa-Episode in der Odyssee", Imago VI, Heft 4, 1920, wo auf die unbewußten Beziehungen zwischen dem Kleider- und Nacktheitsmotiv näher eingegangen wird.

opfert werden) sind Gestalten aus dem mexikanischen Pantheon, die totemistischen Ursprung verraten. Der Jaguar *Tepeyollotl*,[1] der Patron des unglückbedeutenden Zeichens *ce calli*, steht in besonderen Beziehungen zum Tode, mag es sich um Opfertod, Tod durch Krankheiten oder Tod durch Steinigung als Ehebrecher handeln.

Wir wissen,[2] daß die kultischen Tänze zuerst Nachahmungen der Bewegungen des Gottes sind, der sich auf einer bestimmten Stufe der religiösen Entwicklung als Totemtier darstellen kann. Das Totemtier ist aber so wie der Gott ein Vaterersatz. Wenn nun der Königssohn mit den Adlern und Jaguaren einen Tanz aufführt, ihren Tanz nachahmt, ja am Schlusse ganz allein tanzt, so identifiziert er sich dadurch mit den väterlichen Imagines.[3] Hierin liegt dann wiederum eine Kompromißleistung zwischen zwei entgegengesetzten Strömungen des Seelenlebens, indem nicht nur die durch Reue und Schuldgefühl reaktiv verstärkten zärtlichen und liebevollen Regungen, sondern auch die auf neuerliche Beseitigung des Vaters gerichteten rebellischen Tendenzen zum Ausdrucke gelangen.

Der Prinz *Queché-Achi* nähert sich dann den Adlern und Jaguaren, die inmitten der Halle im Kreise um einen Opferstein stehen. Sie umringen und töten ihn.[4]

---

1) *Quetzalcoatl* schleppt in der Darstellung der dritten Woche im Aubinschen *Tonalamatl* einen Gefangenen, d. h. einen zu Opfernden, an den Haaren vor *Tepeyollotl*, den Jaguar, und trägt in der anderen Hand *cuitlatl*, Exkrement, das Symbol der Sünde (zitiert bei K. Th. Preuß: Die Sünde in der mexikanischen Religion, Globus. 83. Bd.). *Quetzalcoatl* ist Wind- und Priestergott. Er trägt einen Hut und oft ein Auge in der Mitte, was auf seinen phallischen Charakter deutet. (Vgl. hiezu auch Alice Bálint: Die mexikanische Kriegshieroglyphe *atl-tlachinolli*. Imago IX, 4, 1924.)

2) Vgl. auch Reik: Probleme der Religionspsychologie, S. 250.

3) Im mexikanischen Ritual wurden die Rollen der Götter zumeist von Gefangenen dargestellt.

4) Daß im Drama der dem mexikanischen Ritual geläufige Zug des Zerreißens *(Sparagmos)* nicht erwähnt ist, braucht uns nicht wunderzunehmen. In der ursprünglichen Situation der Überwältigung des einen durch die Schar wird er wohl nicht gefehlt haben.

Die Szene erinnert auf den ersten Blick an eine uns bereits vertraute Situation: die Zusammenrottung und Tötung des jungen Dionysos-Zagreus durch die Titanen. Diese Situation ist nach Freud eine Ersatzbildung für den archaischen Vorgang der Beseitigung des Urvaters durch die Brüderschar. Mit dem Opfertod, der das am Vater begangene Verbrechen nach dem Gesetze der Talion sühnen soll, verwirklicht auch der Sohn seine Wünsche gegen den Vater, indem er an seine Stelle tritt.

Schließlich sei auf die Ähnlichkeit des Opfersteines, den die Adler und Jaguare im Kreise umstehen, mit dem Dionysos-Altar (*Θυμέλη*)[1] in der *Orchestra* des griechischen Theaters verwiesen, um den der Chor in feierlichem Reigen schreitet.

Robertson Smith[2] hat zuerst mit Scharfblick erkannt, daß der Altar nichts anderes ist als eine entwickeltere Form der archaischen rohen Steinsäule. Dieser Stein ist aber zuerst die Gottheit selbst, später Sitz des primitiven Steingottes. Es ist in hohem Grade wahrscheinlich, daß der Steinkult ein Durchgangsstadium vieler Religionen bildet[3] und jünger als die Verehrung des totemistischen Tiergottes ist. In dem Opferstein und den Adlern und Jaguaren des mexikanischen Schauspiels dürfen wir also vielleicht die Darstellung eines und desselben Gottes in der Sprache zweier historisch verschiedener Schichten der Religionsbildung erblicken.[4] Während der Opferstein die ursprüngliche Situation des Vaters in der prähistorischen Szene seiner Beseitigung durch die Brüderschar bewahrt hat, sind die Brüder durch die Vaterfiguren der Adler und Jaguare ersetzt worden, die das Verbrechen des Sohnes mit dessen Tötung bestrafen. Indem dieser am Opfersteine sein Blut vergießt, sühnt er nicht nur seine Überhebung und Auflehnung gegen die Autorität, sondern identifiziert sich auch dadurch mit dem im Opfersteine verkörperten Vatergott.

---

1) Ursprünglich ein Muttersymbol.

2) Robertson Smith, a. a. O., p. 202 f.

3) Vgl. auch Reik: Probleme der Religionspsychologie, S. 310.

4) Ein ähnlicher Fall liegt vor, wenn der anthropomorphe Gott sein eigenes tiergestaltiges Opfer anbefiehlt und dadurch sanktioniert.

V

TOD UND WIEDERGEBURT ALS SITTLICHES WERDEN

Haben wir in den früheren Kapiteln das liturgische Element innerhalb der Entwicklungsgeschichte des griechischen Dramas vielleicht ungebührlich in den Vordergrund gestellt, um so mit mehr Nachdruck auf die dem Mysterium schlechthin zugrundeliegenden titanischen Triebkräfte des Seelenlebens hinweisen zu können, so obliegt uns jetzt nur noch die Aufgabe, jene Bestandteile aufzuzeigen, die vor allem eine Sublimierung und ein Hinauswachsen der Tragödie über ihre ursprüngliche Bedeutung hinaus ermöglichten.

Die originale Ureinheit des Stoffes[1] des Dionysos-*Dromenon*, welches das typische Schicksal der infantilen Libido im Bilde der Lebensgeschichte des Jahreshelden darstellte, wäre zu ewiger Unfruchtbarkeit verurteilt gewesen — wie uns das sakrale Drama einer Reihe von Völkern lehrt, — wenn nicht die griechische Heldensage, mit einem abgekürzten Ausdruck: Homer[2] durch seine Mannigfaltigkeit den anfänglichen, archaisch einfachen Inhalt ungeahnt bereichert hätte. Es scheint eben, daß die beim Aufbau der Heroensage wirksame, am frühinfantilen Bilde des Vaters orientierte homosexuelle Libido ein größeres Maß von psychischer Verlagerungsfähigkeit besitzt als die im Mutterkomplexe wurzelnde und dadurch die schwer bewegliche Form des im Kultbrauch organisierten Inzestes überwinden half,[3]

---

1) Eine Folgeerscheinung ist nach Fries (a. a. O., S. 244) die aristotelische Dreieinheit des Ortes, der Zeit und der Handlung.

2) Der Stoff blieb aber nicht auf den trojanischen Sagenkreis beschränkt, wie der Zug der Sieben gegen Theben zeigt.

3) „So ist die Heldensage zu dem großen Purgatorium geworden, durch das sich die Griechen von den qualvollen Vorstellungen der Mutterreligion und der Gruppenehe erlöst haben“ (Prott, a. a. O., S. 88).

geradeso wie die bei der Bildung des Staates und der Gesellschaft tätige mannmännliche Erotik produktiver und entwicklungsfähiger ist als die auf die Familie beschränkte mannweibliche. Auch der von Ridgeway in den Mittelpunkt seiner Beweisführung gestellte Totenkult, der tatsächlich in einer ganzen Anzahl von Tragödien eine große Rolle spielt, erklärt sich wohl aus der durch das Schuldbewußtsein reaktiv verstärkten zärtlichen Strömung im Seelenleben des Sohnes (gegenüber dem ursprünglichen Triumph über den überlegenen Vater).[1] Immerhin wird man allen drei Triebrichtungen: den zwei durch den Ödipus-Komplex gegebenen und der mannmännlichen, ihren notwendigen Anteil an der Entstehung der Tragödie zuerkennen müssen;[2] wir meinen auch, daß jene Trias: Vater-Imago, Mutter-Imago, mannmännlicher Eros, eben weil ihr regelmäßig die Befriedigung in der Realität versagt bleibt, in der Dynamik jeder wesenhaften Schöpfung aufzuzeigen sein wird.

Dieterich[3] hat mit Recht betont, daß das ursprüngliche Denken der Menschen die Vorstellung der Entwicklung nicht kennt, sondern sowohl natürliche Wandlungsprozesse als auch religiöse Umgestaltung, etwa ein „Bekehren“ irgendwelcher Art, als einen einmaligen Akt der Verwandlung, der Entstehung eines neuen Menschen im Bilde von Tod und Wiedergeburt auffaßt. Auch der den Wilden geheimnis-

---

1) Ridgeway verkennt jedoch, in Betrachtung der historischen Einzelpersönlichkeit befangen, die funktionelle Bedeutung des kultisch verehrten Heros (Beziehung zur Erde, zur Fruchtbarkeit), wie er auch den *Threnos* des Dionysos-*Dromenon*, an den die allgemeine Totenklage zwanglos anschließen konnte, nicht zu würdigen weiß.

Schurtz (a. a. O., S. 207, 208) weist auf die natürliche Beziehung der unverheirateten jungen Männer zum Totenkulte mit nachstehenden Worten hin: „Die Insassen des Männerhauses sind die Krieger des Stammes und als solche öfter als die übrigen Stammesgenossen genötigt, sich mit Toten der eigenen oder fremden Stämme abzugeben und einen eigenartigen Totenkult zu entwickeln.“

2) Nach E. Lorenz (Der politische Mythus. Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1923, S. 41) liegen diese drei erotischen Potenzen gleichfalls aller menschlichen Gemeinschaft, also auch dem Staate zugrunde.

3) Dieterich, a. a. O., S. 57 f.

volle Vorgang der Entwicklung in den Pubertätsjahren wird von ihnen bei der Knabenweihe als ein Sterben und Wiedergeborenwerden angeschaut. Ferner lassen die volkstümlichen Überlieferungen der Kulturvölker erkennen, daß es ursprünglicher Anschauung unmöglich ist, fortschreitende Entwicklung der Zeitläufte zu sehen: „Auch hier schaut sie das unendliche Werden unter dem Bilde von einmaligen magischen Akten, von sich ablösenden Wesen, die sterben und wiedergeboren werden."

Seit Äschylus, dem eigentlichen Schöpfer der attischen Tragödie, dem die antike Liturgie wie ein schweres priesterliches Gewand noch jeden freieren Schritt hemmte, suchte das tragische Spiel durch eine fortschreitende, kunstvoll gegliederte, Stimmung und Gegenstimmung wirksam herausarbeitende Handlung nicht mehr so sehr sakramentale als allgemeine, sittlich-religiöse Wirkungen bei seinen Zuschauern hervorzurufen. Der Konflikt zwischen der Steigerung und Entfaltung der Einzelpersönlichkeit und den allgemeinen Weltverhältnissen — der Macht und dem Walten der Götter oder den Anforderungen des Gemeinschaftslebens — blieb fortan ein Hauptthema der Tragödie, die die „Dialektik der sittlichen Weltordnung" bis zu ihrer entscheidenden Lösung, dem Untergange des Helden,[1] der über sich selbst auf den Sieg der Idee, der durch ihn verletzten Gesetzmäßigkeit hinwies, an großen, übermenschlichen Beispielen aus der Heroensage entwickelte.

Die dramatische Darstellung solcher Entwicklung — *Agon*,[2] *Pathos* und Theophanie der Tragödie — wiederholt in einer ethisch-intellektuellen Denklage die uralte kultische Bilderreihe von Tod und Wiedergeburt aus dem Dionysos-*Dromenon* und beweist so, daß

---

1) Siehe S. 166, Anm. 1.

2) Daß der wirkliche, mimetisch dargestellte Kampf zwischen Vater und Sohn sehr bald, ins Gedankliche gewendet, zum Redekampf zwischen Spieler und Gegenspieler wurde (eine Abschwächung war schon im Toten- und Heroenkult der sportliche oder musische *ἀγών*) und als Dialog einen integrierenden Bestandteil des Dramas (hieß doch der Schauspieler *ἀγωνιστής*) bildete, darf als bereits bekannt vorausgesetzt werden.

auch die antike Auffassung des sittlichen Werdens von der sinnlich-massiven, magischen Anschauung nicht loszukommen vermochte. Freilich ist der Symbolwert dieser Bilderreihe scheinbar unerschöpflich. Selbst das Denken eines Plato kann sich davon nicht frei machen: die Erziehung der Seele zum Göttlichen ist ihm ein tief vergeistigter Ritus von Tod und Wiedergeburt.[1]

Plato hat bloß zu den „Stillen im Lande“ gesprochen, die Wirkung der attischen Tragödie umfaßte das ganze Volk.

Mag auch der Ästhetiker die antike Tragik im Vergleiche mit der modernen äußerlich nennen — worauf hier nicht näher eingegangen werden soll, — welcher Weg doch von dem primitiven eintönigen Ritual des Jahreszeiten-*Dromenon*, von dem das Karnevalsfest in Viza vielleicht eine Vorstellung gibt, bis zu den Dramen der tiefsinnigen attischen Dichter! Hier lag eine einzigartige Entwicklung vor, wie sie sich erst zwei Jahrtausende später zur Zeit Shakespeares und der spanischen Dramatiker des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts annähernd ähnlich wiederholte. Die Ursprünge sind in Dunkel gehüllt, so daß es den Anschein hat, als wäre die ausgebildete Tragödie ganz plötzlich im fünften Jahrhunderte v. Chr. ins Licht der Geschichte getreten. Tatsächlich wird man, ohne das Genie des Äschylus verkleinern zu wollen, einen über längere Zeiträume sich erstreckenden allmählichen Übergang von der Liturgie zum Kunstwerke für die alte attische

1) Plato entlehnt die alte Terminologie auch im einzelnen orphisch-pythagoreischer Mysterienreligion, wie schon Harrison (Themis, p. 513) bemerkt hat. Hier ist namentlich der „Phädon“ zu nennen. Sein Grundgedanke ist dieser: Schon im Leben bestrebt sich der Philosoph zu sterben, d. h. seine Seele aus der Gemeinschaft mit dem Leibe zu lösen, der ihn an der Wahrheitserkenntnis hindert. Die *μελέτη θανάτου*, das Trachten, täglich dem Körper mit seinen Begierden und trügerischen Sinneswahrnehmungen zu sterben, geht auf die endliche Auferstehung der Seele aus dem Grabe des Körpers (*σῶμα-σῆμα*). Das philosophische Leben ist eine *κάθαρσις* des in uns wohnenden Göttlichen von den befleckenden Einflüssen des Leiblichen. Auch die kultischen Ausdrücke *ἔκπληξις, ἀνακάλυψις* u. a. erfahren bei Plato eine ethisch-symbolische Ausdeutung.

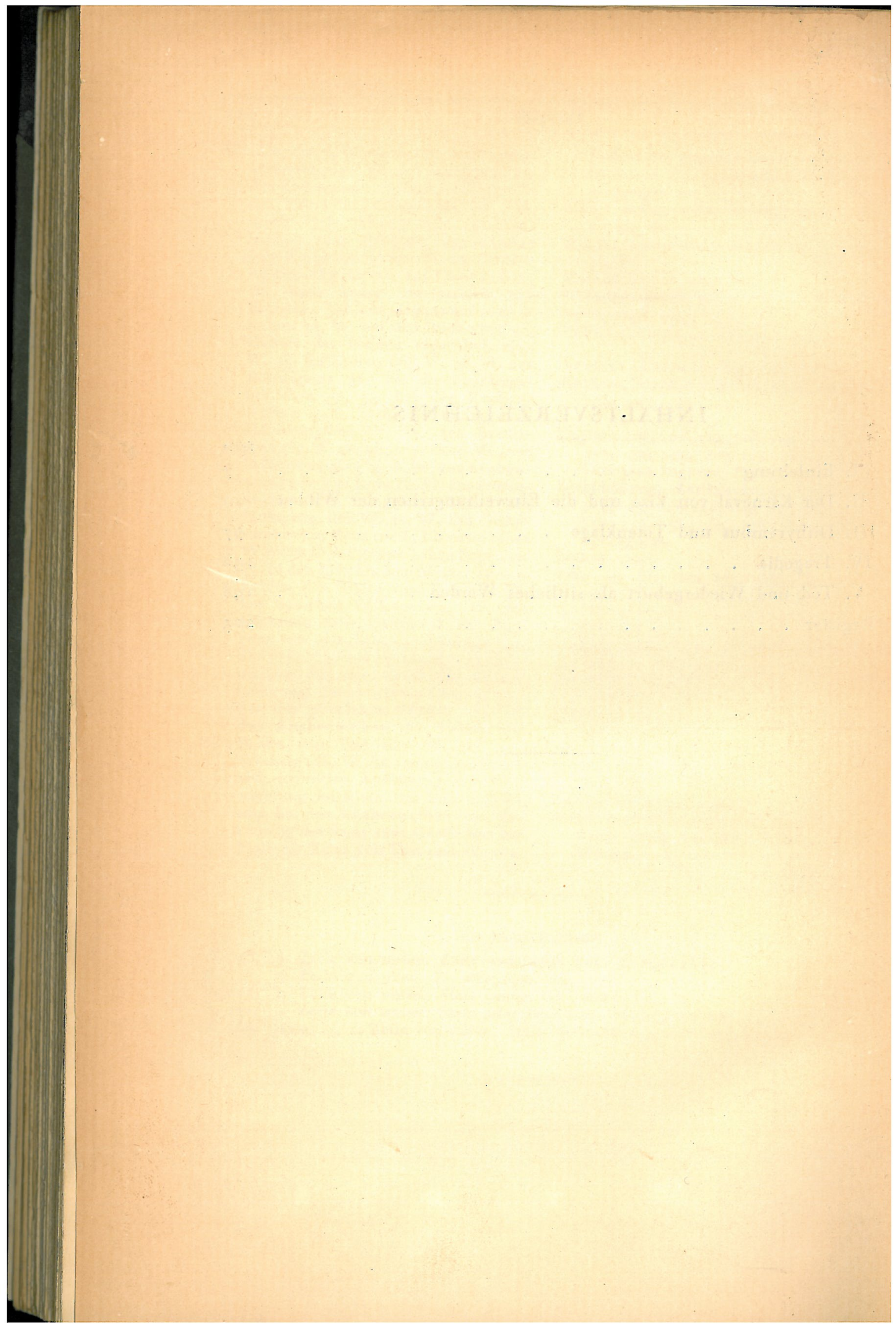
Theatergeschichte annehmen müssen. Jedenfalls war hier wieder einmal der entscheidende Schritt vom Zwange zur Freiheit vollzogen worden. Für den schaffenden Menschengeist, der in kultische Starrheit zu versinken drohte, bedeutete die Geburt der griechischen Tragödie eine Wiedergeburt.

REGISTER

ZU BERICHTIGEN:

S. 38, 2. Zeile von unten: Statt *pomphaften* lies: pomphafte.
S. 46, 5. Zeile von oben: Zu streichen: *der*.
S. 105, 2. Zeile von unten: Statt *wenige* lies: einzelne.
S. 111, 4. Zeile von unten: Statt *pelagischen* lies: pelasgischen.
S. 189, Anm. 4), 1. Zeile von unten: Statt *Mythrasliturgie* lies: Mithrasliturgie.

INHALTSVERZEICHNIS



Internationaler Psychoanalytischer Verlag

Wien, VII. Andreasgasse 3

IMAGO

ZEITSCHRIFT FÜR ANWENDUNG DER PSYCHOANALYSE AUF DIE GEISTESWISSENSCHAFTEN

Herausgegeben von

PROF. DR. SIGM. FREUD

Redigiert von

Dr. OTTO RANK, Dr. HANNS SACHS und A. J. STORFER

In den Bänden I—X (1912—1924) sind bisher u. a. folgende Arbeiten aus dem Bereiche der Psychologie des künstlerischen Schaffens, der Literaturforschung, der Ästhetik und verwandter Gebiete erschienen:

Bálint: Die mexikan. Kriegshieroglyphe atl-tlachinolli

Bardas: Zur Problematik der Musik

Blüher: Niels Lyhne von J. P. Jacobsen und das Problem der Bisexualität

Brill: Psychopathologie der neuen Tänze

Chijs: Infantilismus in der Malerei

Freud: Eine Kindheitserinnerung aus „Dichtung und Wahrheit"
— Das Unheimliche
— Der Moses des Michelangelo

Goya: Das Zersingen der Volkslieder

Hárnik: Anatole France über die Seele des Kindes

Hermann: Psychogenese der zeichnerischen Begabung
— Die Regression zum zeichnerischen Ausdruck bei Goethe
— Benvenuto Cellinis dichterische Periode

Hermann-Czinner: Die Grundlagen der zeichnerischen Begabung bei Marie Bashkirtseff

Hitschmann: Ein Dichter und sein Vater
— Zum Werden des Romandichters
— Schopenhauer
— Vom Tagträumen der Dichter

Jekels: Shakespeares Macbeth

Jones: Andrea del Sartos Kunst und der Einfluß seiner Gattin

Kaplan: Zur Psychologie des Tragischen
— Der tragische Held und der Verbrecher

Kolnai: Über das Mystische

Landquist: Das künstlerische Symbol

Lorenz: Der Bergmann von Falun
— Ödipus auf Kolonos
— Das Titanenmotiv in der Mythologie
— Die Kindheitserinnerungen des Baron de la Motte-Fouqué

Mac Curdy: Allmacht der Gedanken und Mutterleibsphantasie in den Hephaistos-Mythen und einem Roman von Bulwer

Pfeifer: Äußerungen infantil-erotischer Triebe im Spiel

Pfister: Entstehung der künstlerischen Inspiration

Protze: Der Baum als totemistisches Symbol

Rank: Die Nacktheit in Sage und Dichtung
— Homer. Zur Entstehung des Volksepos
— Die dichterische Phantasiebildung
— Das „Schauspiel" in „Hamlet"
— Der Doppelgänger
— Die Don Juan-Gestalt

Reik: Über den zynischen Witz
— Aus dem Leben Guy de Maupassants
— Ödipus und die Sphinx

Sachs: Carl Spitteler
— Die Motivgestaltung bei Schnitzler
— Der „Sturm"
— Schillers Geisterseher
— Homers jüngster Enkel

Sadger: Über das Unbewußte und die Träume bei Hebbel
— Von der Pathographie zur Psychographie

Silberer: Über Märchensymbolik
— Der Homunkulus

H. Sperber: Über den Einfluß sexueller Momente auf Entstehung und Entwicklung der Sprache

A. Sperber: Von Dantes unbewußtem Seelenleben

Sterba: Zur Analyse der Gotik

Teller: Psychischer Konflikt und körperliche Leiden bei Schiller
— Musikgenuß und Phantasie

Weiß: Von Reim und Refrain

Westerman-Holstijn: Die psychologische Entwicklung Vincent van Goghs

Winterstein: Die Nausikaaepisode
— Der Sammler
— Zur Geschichte der Philosophie

IMAGO-BÜCHER

IV

Jolan Neufeld

Dostojewski

Brosch. M. 3.—, Halbleinen 4.50, Ganzleinen 5.—, Halbleder 6.—

Wie ist es möglich, daß ein Mensch so loyal gesinnt ist und dabei an einer Verschwörung gegen den Zaren teilnimmt? Wie kann jemand tief religiös und zugleich absolut ungläubig sein? Woher kommt es, daß ein Mensch, der mit jeder Nervenfaser an seiner Heimatscholle klebt, Monate, ja Jahre im Auslande verbringt? Dem Gelde ununterbrochen nachjagt, um es dann wie etwas vollkommen Wertloses zum Fenster hinauszuwerfen? Rätselhafte Charaktere, entgleiste Perverse sind seine Helden und geben uns Rätsel auf, die mit der Bewußtseinspsychologie nicht lösbar sind. Der Zauberschlüssel der Psychoanalyse aber spreugt die Schlösser.

V

Hanns Sachs

Gemeinsame Tagträume

Brosch. M. 6.—, Halbleinen 7.50, Halbleder 10.—

Als die Psychoanalyse auf die entscheidende Bedeutung der Tagträume für den Lebensweg und die Liebeswahl des Einzelnen hinwies, traf sie mit einer längst gangbaren Überzeugung zusammen, daß nämlich die Tagträume die Vorstufe seien, von der aus sich in begnadetem Sonderfalle der Aufstieg zum Kunstwerk vollziehe. Sachs untersucht nun, wie sich der Tagtraum zum Kunstwerk verwandelt, wodurch sich der Dichter vom Neurotiker, vom Verbrecher, vom Führer der Masse unterscheidet. Er weist auf den Zusammenhang zwischen dem nach Entlastung lechzenden Schuldbewußtsein und dem zur Verschiebung auf das Werk bereiten Narzißmus hin. Besonders analysiert er dann zwei Kunstwerke, die Anzeichen einer Produktionshemmung im Leben ihrer Schöpfer darstellen: Schillers „Geisterseher" und Shakespeares „Sturm". Die Psychoanalyse entwickelt sich „nach dem Gesetz, nach dem sie angetreten"; aus der Erforschung der Störungen erwachsen, die der unvollkommenen Bewältigung unbewußter Wünsche ihr Dasein verdanken, vermag sie sich den Problemen der künstlerischen Schöpfung auch am besten von der Seite der Hemmungen her zu nähern.

VI

Dr. Gustav Hans Graber

Die Ambivalenz des Kindes

Brosch. M. 3.50, Halbleinen 5.—, Halbleder 7.—

Aus dem Inhalt: Ambivalenz bei Bleuler; bei Freud. Der Urhaß. Die Elternbindung. Der Geschlechtsunterschied. Das Lustverbot. Tierphobien. Das Über-Ich.

Besonders fruchtbar. Bringt neues individuelles Material von Kindern selbst. Ein lesenswerter systematischer Versuch. *Zeitschrift für Sexualwissenschaft.*

VII

Dr. Imre Herrmann

Psychoanalyse und Logik

Brosch. M. 3.50, Halbleinen 5.—, Halbleder 7.—

Aus dem Inhalt: Dualschritte aus der Entwicklungspsychologie; in der schönen Literatur. Der Abwendungsschritt. Der Schritt des Sinkens. Über Sophismen.

Ein origineller und verdienstvoller Versuch, die Brücke von der Psychoanalyse zur Schulpsychologie und Philosophie zu zimmern. *Imago.*

VIII

Alfred Winterstein

Der Ursprung der Tragödie

Ein psychoanalytischer Beitrag zur Geschichte des griechischen Theaters

Brosch. M. ~~7.—~~ 8.50, Halbleinen 9.50, Ganzleinen 10.—, Halbleder 12.50

Inhalt: Der Karneval von Viza und die Einweihungsriten der Wilden. Dithyrambus und Totenklage. Bocksgesang. Tod und Wiedergeburt als sittliches Werden.

Soziologie, Ethnologie, Völkerpsychologie

Freud: Totem und Tabu

Geheftet M 5.—, Halbleinen 6.—, Halbleder 9.—.

I. Die Inzestscheu. — II. Das Tabu und die Ambivalenz der Gefühlsregungen. — III. Animismus, Magie u Allmacht der Gedanken. — IV. Die infantile Wiederkehr des Totemismus.

Freud: Zeitgemäßes über Krieg und Tod

Geheftet M 1.60, Pappband 2.—.

I. Die Enttäuschung des Krieges. — II. Unser Verhältnis zum Tode.

Freud: Massenpsychologie und Ich-Analyse

Geheftet M 3.50, Pappband 4.—.

I. Einleitung. — II. Le Bons Schilderung der Massenseele. — III. Andere Würdigungen des kollektiven Seelenlebe — IV. Suggestion und Libido. — V. Zwei künstliche Massen: Kirche und Heer. — VI. Weitere Aufgaben u Arbeitsrichtungen. — VII. Die Identifizierung. — VIII. Verliebtheit und Hypnose. — IX. Der Herdentrieb. X. Die Masse und die Urhorde. — XI. Eine Stufe im Ich. — XII. Nachträge.

Kolnai: Psychoanalyse und Soziologie

Kolnai weist darauf hin, daß der Marxismus, obgleich er gewiß nicht als ein paranoischer Fall aufzufassen s dennoch Zeichen einer paranoischen Konstruktion trage. . . . Kolnai sieht im Bolschewismus eine „regressi Erlösung von der paranoischen Starrheit". In dem Worte Erlösung liegt kein Werturteil, sondern es ist nur d psychologische Tatsache gemeint, daß sich gewisse seelische Stauungen, die der Marxismus bewirkte, im Bolsch wismus Luft gemacht haben.

(„Frankfurter Zeitung.

Lorenz: Der politische Mythus

Geheftet M 3.—.

In einer Durchleuchtung der Seele von Revolutionen spürt er mit unendlich scharfsinnigem und feinfühlige Geiste, geschult an den modernsten Methoden psychoanalytischer Forschung, den inneren Antrieben von Masse bewegungen nach und findet in den Trägern dieser Umstürze geheime Motive wirksam, die er in geistreiche Darlegungen bis zu den Urformen zurückverfolgt.

(„Freie Stimmen.

Malinowski: Mutterrechtliche Familie und Ödipus-Komplex

Geheftet M 2.50, Ganzleinen 4.—.

Beschaffenheit der Familie in einer patriarchalischen und in einer mutterrechtlichen Gesellschaft. Die erste Pha des Familiendramas: die glückliche Verbindung von Mutter und Kind in den matrilinearen und patrilineare Gesellschaften. Der erste Konflikt in der patriarchalischen und das Andauern der Harmonie in der matrilineare Gesellschaft. Die infantile Sexualität bei den Kindern der Wilden und der Zivilisierten. Vorbereitung fürs Lebe und Reaktion gegen die Autorität. Die Sexualität des späteren Kindesalters. Pubertät. Der Ödipus-Komplex un der Kernkomplex der matrilinearen Familie — eine Zusammenstellung.

Rank: Psychoanalytische Beiträge zur Mythenforschung

Geheftet M 6.—, Halbleinen 7.50, Halbleder 10.—.

Mythologie u. Psychoanalyse / Die Symbolik / Völkerpsychologische Parallelen zu den infantilen Sexualtheorien Zur Deutung der Sintflutsage / Maneken-Piss u. Dukaten-Scheißer / Das Brüdermärchen / Mythus u. Märche

Róheim: Spiegelzauber

Geheftet M 2.50.

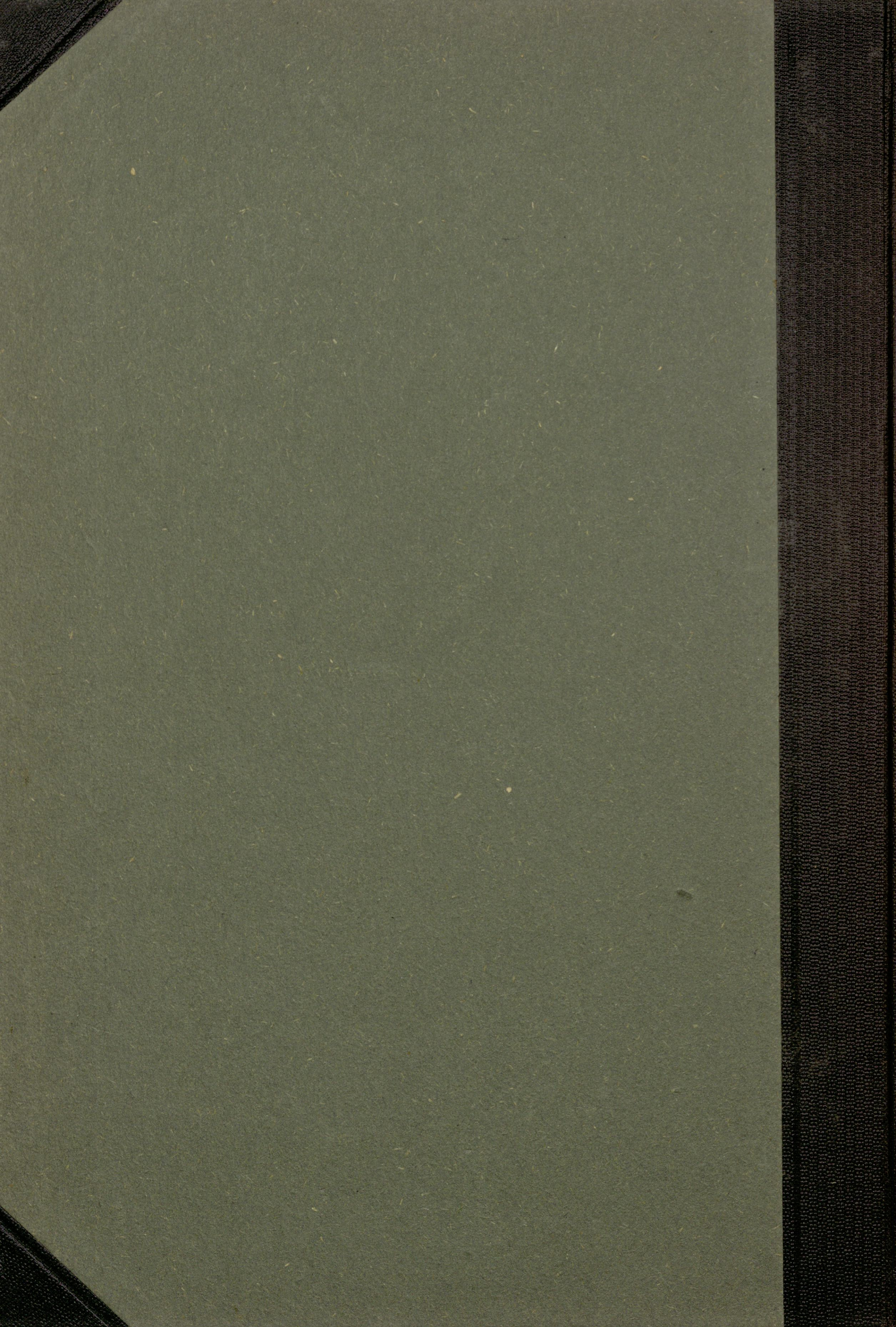
Róheim hat gesammelt, was sich an Vorstellungen über das Selbstbildnis im Spiegel in allerhand Zeiten und Völke findet; er gelangt zum Ergebnis, daß darin diejenige Phase unserer Entwicklung Ausdruck sucht, die Freud a die zweite bezeichnete; worin nämlich, nach der ursprünglichen Verwechslung von uns mit der Welt, unse Liebe sich um die eigene Person als um ein unterschiedenes Objekt zusammenzieht. . . . Die positiven Spiege riten dienen der Lust solcher Selbstbespiegelung, die negativen dem Verbot, sich dadurch vom Anschluß an di Gemeinsamkeit zu lösen, oder entsprechen dem Grauen vor der Selbsterkenntnis; — so entspricht das Zerbreche des Spiegels auch dem Überwinden der Eigenliebe oder aber dem eigenen Tod. Braut und Katze läßt man in de Spiegel sehen, um sie so ans Haus zu fesseln; aus gleichen Gründen verdeckt man den Spiegel vor Toten, um s an ihr Grab zu binden, damit sie nicht zurückgeistern. Der Sonne, gedacht als des verstorbenen Vaters am Himme kann nur der Empörer oder der Zauberer ins Auge blicken, indem er sich ja ihres Ranges dünkt.

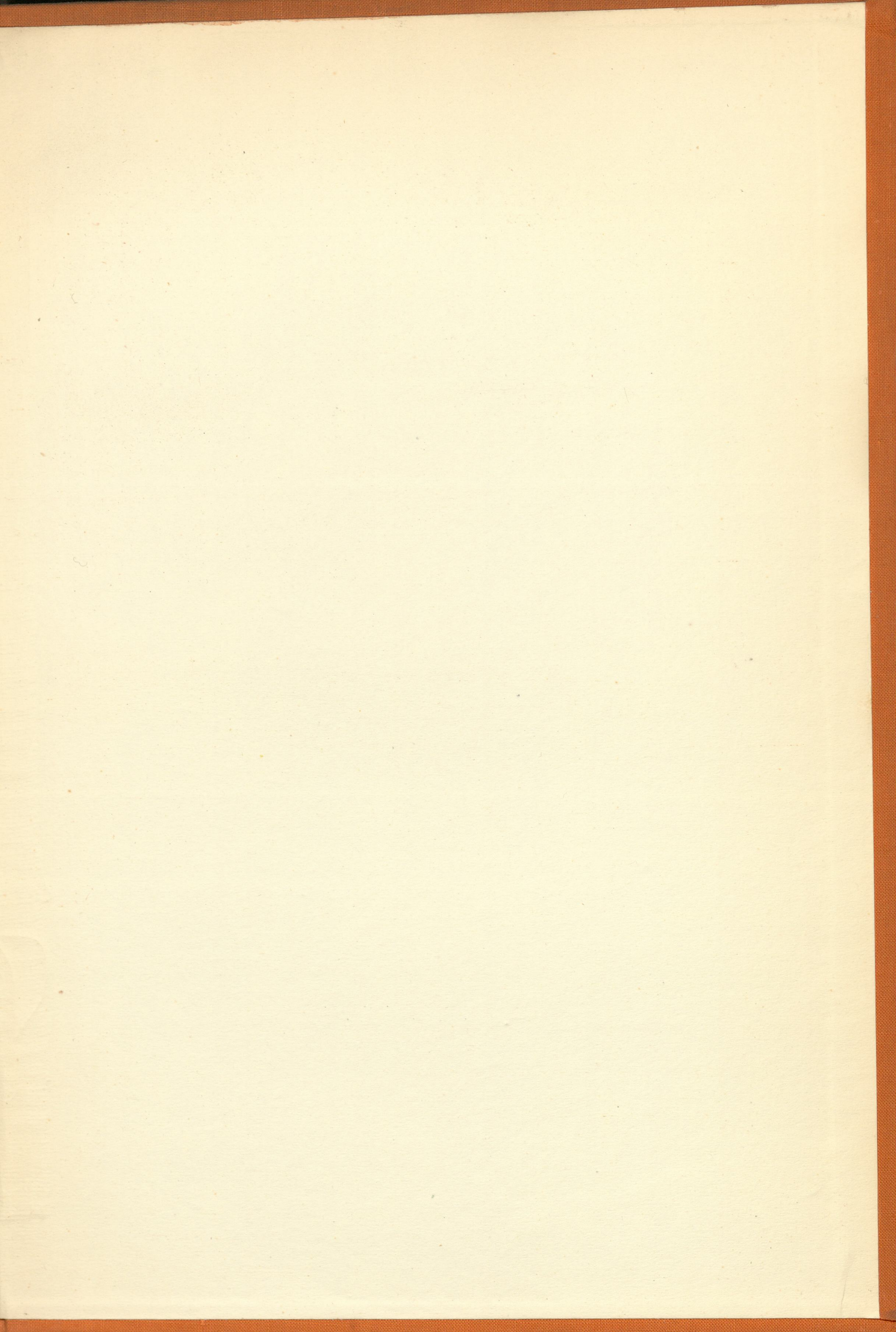
(Lou Andreas-Salomé im „Literarischen Echo".

Zulliger: Zur Psychologie der Trauer- und Bestattungsgebräuche

Geheftet M 2.—, Ganzleinen 3.30.

I. Eine Schulkameradin ist gestorben. — II. Über Speiseverbote und Fastengebräuche. — III. Begräbnisgebräuche







WINTER-
STEIN

URSPRUNG
DER
TRAGÖDIE

IMAGO
BÜCHER
VIII

Winterstein / Ursprung der Tragödie

Alfred Winterstein

Der Ursprung der Tragödie

Ein psychoanalytischer Beitrag zur Geschichte des griechischen Theaters

IMAGO-BÜCHER / VIII

Winterstein / Ursprung der Tragödie

Imago-Bücher / Nr. VIII

Alfred Winterstein

Der Ursprung der Tragödie

Ein psychoanalytischer Beitrag zur Geschichte des griechischen Theaters

Inhalt:

Internationaler Psychoanalytischer Verlag
Leipzig / Wien / Zürich

